الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية





وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -

كلية الآداب والفنون

قسم أدب عربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي

تخصص دراسات أدبية مقارنة

بعنوان:

الرمزية بين المفهوم الغربي و العربي
"فكتور هوغو (البؤساء) و توفيق الحكيم (يوميات نائب في الأرياف"
-أنموذجا-

إعداد الطالبة:

- العروي فاطمة

إشراف الأستاذ:

د/ المكروم سعيد

السنة الجامعية: 2016*2017م

الإهــداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد صاحب الخلق العظيم.

أما بعد

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى الوالدين العزيزين حفظهما الله،

إلى أختي فطيمة الزهراء رفيقة دربي

إلى إخوتي قادة ، سيد أحمد، مختار حفظهم الله

إلى عائلتي التي كانت سندا لي من اجل إتمام دراستي

إلى صديقاتي ورفيقات دربي وزملائي

إلى كل طلبة الأدب العربي خاصة تخصص دراسات أدبية مقارنة

إلى جميع الأساتذة والمعلمين الذين لم يبخل علينا بنصائحهم وتوجيهاتهم في كسب العلم والمعرفة من الطور الإبتدائي إلى المرحلة الجامعية.

فاطــــمة

تشكرات

قال عز وجل:"ولئن شكرتم لأزيدّنكم" صدق الله العظيم.

أشكر الله وأحمده الذي امّدني بالقوة والإرادة من اجل إتمام هذا

العمل المتواضع.

أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير للأستاذ المحترم "المكروم سعيد"

الذي لم يبخل علينا بإرشاداته ونصائحه

وإلى الأساتذة المحترمة مسعودي فاطمة الزهراء التي لم تبخل

علينا بتوجيهاتها ونصائحها .

وأتقدم جزيل الشكر إلى كل طلبة العلم خاصة طلبة

تخصص دراسات أدبية مقارنة وإلى كل من ساهم في مساعدتي

لإتمام هذا البحث المتواضع

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

بدأت تتضح معالم المذاهب الأدبية في الغرب، ابتدءا من عصر النهضة، ونقصد بالمذاهب الأدبية هي المذاهب التي وضع أصولها الشعراء والكتاب والنقاد وبنو الأصول النظرية التي تقوم عليها، ولا ينبغي أن نتصور بأنها بعثت من العدم أو أن الكتاب والشعراء صمموا أصولها من لا شيء، ثم دعوا إلى اعتناق تلك الأصول وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، فجاء الشعراء والكتاب فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد يتكون من مجموعها المذهب أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها وبذلك خلقوا مذهبا جديدا وهذا ما سنراه عندما نتحدث عن المذهب الرمزي وعن أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزيتين الغربية والعربية، تدخل هذه الدراسة في مجال الأدب المقارن الذي عني أساسا بوضع جوهر المقارنة بين الآداب المختلفة وهو يسعى لإبراز مواطن التأثير والتأثر بين أدبيين مختلفين ومثال ذلك الأدباء العرب المحدثين الذين قاموا برحلات إلى الأمم الغربية قصد التطلع على آدابهم وفنونهم محاولين في ذلك التوسع في الأفكار والابتعاد عن النقل المباشر ومن ابرز هؤلاء الأدباء: الأديب والفنان الكبير "توفيق الحكيم" الذي يعتبر نموذجا هاما في مجال التأثر بالغرب خاصة بالأدب الفرنسي فقد بدت مواطن التأثر واضحة كل الوضوح في أعماله خاصة المسرحية التي تجسد حياة الإنسان بمأساتها وفرحها، ويعد

هذا الأخير أحد أهم الرواد العرب الكبار الذي جاهد من أجل جعل المسرح العربي يحتل مكانة رفيعة في الأدب.

وكما سبق ذكره أن استخدام الرمز من أكثر الظواهر الفنية التي تلقت النظر في تجربة الشعر المعاصر والشعر الجديد وهو أداة للتعبير عن الحالات النفسية عن طريق الإيحاء والتلميح، ولما كانت الرمزية قد أخذت شكل مذهب أدبي معروف في الأدب الغربي بوجه عام والفرنسي بوجه خاص كان على الدارس لهذا الموضوع "الرمزية في الأدب العربي" أن يعرض حتما مفهوم "الرمزية في الأدب الغربي" والتي ظهرت خاصة في الفن المسرحي والذي تأثر به عدد كبير من الأدباء والكتاب العرب خاصة توفيق الحكيم، فقد واجهتني مجموعة من الصعوبات منها قلة المصادر و المراجع، ضيق الوقت.

ومن هنا نطرح الإشكالية التالية: **ما هو الرمز؟ وما هي طبيعته؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزيتين الغربية والعربية؟ وما هي مواطن التأثير والتأثر؟.**

وقد اخترت موضوع "الرمزية بين المفهوم الغربي والعربي" لاهتمام الأدباء والمفكرين به، وكذلك إعجابي بهذا الموضوع لذلك أردت الغوص فيه وكشف المقارنة بين الأدبين، إلا أنه قد واجهتني بعض الصعوبات: قلة المراجع، قلة المعلومات اللازمة.

فقد قسمت بحثي هذا إلى فصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي وملحق.

الفصل الأول، تحدثت فيه عن مفهوم الرمزية الغربية معالمها، خصائصها، الرمز في الفن والأدب، أسسها الفكرية، الرمزية في مجال الشعر في فرنسا.

وكذلك مفهوم الرمزية العربية، خصائصها، الرمزية في الشعر العربي المعاصر، جماليات الصورة الرمزية، أقسامها.

الفصل الثاني، تناولت فيه أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزيتين الغربية والعربية من حيث الشكل والمضمون، ثم تحدثت عن الشكل الفني في مسرح "توفيق الحكيم"، أشكاله وخصائصه الجمالية وطبيعة الرمز في مسرحه، وبعد ذلك أوجه التشابه والاختلاف بين رمزية" توفيق الحكيم" و" فكتور هوجو" في مجال المسرح ولا أنسى الملحق الذي كان فيه ترجمة عن حياة "فكتور هوجو"، أعماله و أشهر أقواله وملخص لرواية "البؤساء" وكذلك ترجمة عن حياة "توفيق الحكيم" من أعماله، ملخص لرواية "يوميات نائب في الأرياف" وفي الأخير ذكرت قائمة من المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها.

و من هنا أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "المكروم سعيد"

المدخل

مفهوم الرمزية لغة واصطلاحا

تعدّ الرمزية من أقوى المذاهب الأدبية العالمية، تعتمد على الرمز، وتنطلق كون اللغة عبارة عن رموز للعالم الخارجي والنفسي، وتكمن وظيفتها في إثارة الصور الذهبية التي يتلقاها المرء من الخارج أو يجعلها من أشتات الصور تستند في وجودها للعالم الخارجي ومن ثم تصبح وسيلة للإيحاء وليس للنقل المباشر.

الـرمز لغـة:

ورد في لسان العرب الرمز "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة ما أشرت إليه مما يبان تلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين وفي التنزيل العزيز في قصة زكرياء عليه السلام "ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"[(1)].

والرمز في اللغة: "كل ما أشير إليه، مما يبان بلفظ وبأي شيء إشارة إليه بيد أو عين".

- رمزته المرأة بعينها، ترمزه رمزا أي غمزته.
- رمز إليه: أي أشار إليه وأومأ.
- الرمز: الإشارة والإيماء على ما يشير إلى الشيء بآخر[(2)].

كما أنّه الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم أستعمل حتى صار إشارة يقول أبو نواس يصف يوما ممطرا.

وشمسه حرة مخدرة ليس لها في سمائها نور

[(1)]– آل عمران، الآية 41.

[(2)]– ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مجلد 5، ص356.

فهو ما يشير إلى معنى خفي، والرمز كلمة تتضمن التشابه الموجود بين الرمز والشيء المحسوس المشار إليه بوجود علاقة سببية بين الرمز والمرموز، أحست بهما مخيلة الرامز وكثيرا ما يتخذ الرمز كمظلة كلامية يتستر تحتها الأديب خوفا من سطوة السلطة وقهر الجبروت، فهو فضاء رحب يمكن أن يعبر فيه الإنسان عن مكامن نفسه دون أن يحس بالحرج[1].

ونجد أنّ معجم اللغة الفرنسية يعرف الرمز على أنّه "إشارة ترتبط بالموضوع الذي نريد الكشف عن فكرته"[2].

وقد أجمعت كل التغيرات السابقة أن الرمز هو الاستخدام الفني للإبداع الجمالي.

الـرمز إصطلاحـا:

الرمز هو الإيحاء وأصل الكلمة « Symbole » وهو مصطلح يوناني ومعناها قطعة فخارية أو خزفية كانت تقدم للضيف كعلامة عن حسن الضيافة، وبالتالي تصبح صلة الوصل بين العائلتين المضيفة والمضافة[3].

كما أنه التعبير الغير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا ترقى على آدائها اللغة في دلالتها الرفيعة.

والرمز بهذا المعنى هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث أنّ الإحساسات تولّد عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، كما أنه ميزة من مميزات اللغة، لأن

---

[1]- نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار النشر مجلس الثقافة العام، ليبيا، د.ط. 2009، ص 4647.

[2]- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1982، ص08.

[3]- المرجع نفسه، ص09.

طاقاتها في التعبير محدودة ولذلك يلجأ الكاتب إلى استخدام الرمز، عندما تعجز اللغة عن استيعاب المعاني والأفكار التي يريدون التعبير عنها، ولكن القضية تظل أكثر تعقيدا من مجرد رغبة الانسان في أن يحيط نفسه بوسيط إصطناعي رمزي إذ ربما يكمن جانب من تلك الرغبة في ضيق المعجم اللغوي نفسه وعدم كفايته في التعبير عن كل رغبات الانسان وازياد مطالبه الروحية كما يكمن في محدودية العالم الخارجي وتصلبه في الزمان والمكان بالقياس إلى رحابه الفكر الانساني ومرونته واتساع خياله[1].

ويلجأ الكثير من الباحثين إلى توظيف الرمز وشحنه بالدلالات والايحاءات الخاصة، ذلك أن الرمز يعبر عن حاجة روحية في في الانسان أو نتيجة ضغط تاريخي وثقافي أيضا، كلما إزداد تعقد الحياة حول الأديب، اشتد الابتذال في محيطه الإجتماعي والثقافي إزداد هو إمعانا في الرمزية، بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، إضافة إلى أن التعبير بالرمز من حرية الإبداع ورحابه التخييل وثراء التأويل والقدرة على تكثيف المواقف وتجميع الحالات[2].

والرمز أداة فنية أساسية في العملية التصويرية، ذلك أن اللغة غير قادرة على احتواء التجربة الشعورية وتعجيز ما يعج في أغوارها من افكار، يملك طاقة مشعة تجعل اللغة الشعرية قادرة على التعبير عن الحالات النفسية[3].

ويرجع "محمد مندور" الرمز إلى "مثالية أفلاطون" في محاولته لانكار الوجود الحقيقي الخارجي للاشياء، ويراها مجرد رمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم المحسوس، وقد حاول الفلاسفة أن ينكر ما هو خارجي للذهن البشري وبالتالي بحثوا عن وظيفة اللغة، وتوصلوا أنّه

---

[1]– عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط.، 2000، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص07.

[3]– جلاوي أمحمد، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلات، دار النشر الجزائر، د.ط، 2007، ص150.

لا قيمة للغة في ألفاظها وإنّما فيها ثمرة هذه الألفاظ من صور ذهنية، وإنّما هي وسيلة للإيحاء[1].

فالرمز ليس نقلا عن الواقع وإنّما أخذ منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريد يقول "فريز":" ليس الرمز شيئا أو إشارة تتحدد ولكنه وسيلة فنية بها يسعنا أو نوحي أو نعبر عن حالة من الحالات النفسية كل ما في الكون ينزع أن يكون رمزا"[2].

[1]– حامد حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره معالمه الكبرى ومدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط. 1983، ص19.

[2]– محمد السعيد فاطمة الزهراء، العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار النهضة، مصر، د.ط، 1984، ص19.

المدرسة الرمزية:

ظهرت في الأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلا أن أصولها موغلة في القدم[1]. تعتمد الإيحاء والتلميح برموزه المنبثقة من الصور الحسية والأساطير ويترك للقارئ مجالا للتصور والخيال، الإكمال الدلالات الرمزية كما توحي بها.

ولقد اتخذت التعبير عن الإنطباعات النفسية عن طريق الألغاز والتلميح[2]، ظهرت على أساس أن اللغة لا قيمة لها في ألفاظها إلا مما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الابعاد وإنما تصبح وسيلة للإيحاء[3].

اعتمدت الفلسفة أساسا لأفكارها ومنطلقا لتعابيرها في الشعر أولا ثم الدراما والنقد الأدبي ثم الموسيقى والرسم وباقي الفنون، كما أنها تعتمد على التعمق والتأمل للافصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس الانسانية ساهمت في ظهورها عوامل كثيرة أبرزها:

1. جاءت ثورة على البرناسة التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية المفرطة في الوضوح.
2. بعد التطور العلمي، قد تبين أن العلم لا يستطيع بوسائله، المادية والعقلية، أن تشبع رغبة الانسان في المعرفة والاحاطة بأسرار الكون، وما الكون إلا مظهر من مظاهر قوة كامنة خلفية تسيره على وفق ما تريد.
3. تقدم البحوث النفسية التي توصلت إلى أن في الانسان جانب الوعي واللاوعي.

---

(1)– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، مصر، د.ط، د.س، ص117.

(2)– محمد ألتونجي، الآداب المقارنة، دار الجيل لبنان، ط1، 1995م، ص238.

(3)– حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب الحديث وتطوره معالمه الكبرى ومدارسه، ص13.

4. ترجمة الآدب الشرقية وبخاصة الأداب البوذية، وهي آداب تستولي على الواقع استيلاء نهائيا في الداخل، وتبرزه بأحداث الرموز الطبيعية، وقد أعجب ذلك الاوروبيين لا سيما فلسفة "أفلاطون" وأعجبوا بنظرية (المثل)التي تقول أن كل شيء في عالم الحس له نظير في عالم العقل سابق في الوجود[1].
5. الخوف والضغط اللذان يدفعان بالنفس الانسانية لتتخايل في التعبير لتسلم من الاذى وتنجو من الضرر[2].

ونستنتج مما سبق أنّ الرمزية مذهب أدبي فني يغلب عليه سيطرة الخيال، يعتمد على التعمق والتأمل في أعماق النفس من خلال الرمز، ظهرت كثورة على المذاهب الأدبية التي كانت سائدة في أوربا، هدفها الايحاء والتلميح، أي التعبيرالغير المباشر عن النواحي النفسية المستترة.

المذهب الرمزي:

ظهر نظرا لفشل التجربة المادية وعلماء التجريب في كشف خبايا النفس البشرية وإشباع الرغبات الإنسانية الملحة في إستطلاع أسرار الكون، استقر في الأدب الاوروبية منذ عام 1880م، وهز أهم مذهب في الشعر الغنائي، ترك أثارا عميقة في الشعر العالمي، يبحث عن الأضواء الفنية المستعضية على الدلالة اللغوية، يؤمن بالصنعة والاحكام واخضاع الخواطر الصلة الاولى للمفكر الفني، عن بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الايحاء وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها، فلا جمود في الصور عنده ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الايحاء النفسي يقول "فرلين" في

---

(1)– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص75.

(2)– درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د.ط، 1957م، ص04.

قصيدته "فن الشعر" عليك بالموسيقى قبل كل شيء ... ثم بالموسيقى أيضا ودائما وليكن شعرك مجنحا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابرا نحو سمات أخرى"[1].

كما أنه ظهر كثورة على التقاليد الشعرية والمذاهب الأدبية التي كانت سائدة (الكلاسيكية والبرناسية)، أعلن أن العالم ليس سوى مجموعة طلاسم ودنيا تخلقها المخيلة الجبارة لا الملاحظة العابر، وكان محاولة جديدة للافصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس الانسانية مع الاستعانة في ذلك للإفادة من تراسل الحواس فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات باطنية لتوليد أحساسات تغنى بها اللغة الشعرية، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ورائدهم في ذلك "بودلير" في قصيدته "تراسل".

وفيها يقول:" الطبيعة معبد" ذو عمد حية، وتنطق هذه العمد أحيانا ولكنها لا تفصح ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات ألفته وتتجاوب الروائح والألوان والاصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة تتردد من بعيد، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلة الارجاء رحيبة كاليل ... وكالضوء" ويعبر عن نفس المعنى "بودلير" أيضا في قصيدة أخرى "ياللتحوير الصوفي لجميع مشاعري المقابلة في شعور واحد لتكون أنفاسه الموسيقى ويكون صوته العطر"[2].

وبتراسل الحواس يتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا وذلك أن العالم الخارجي صورة ناقصة لعلام النفس الأغنى والأكمل وكهذا كان الرمزيون يلجؤون إلى نقل صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة في شبه نهويش فكري ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعا

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2001، ص315.

[2]– المرجع السابق، ص316.

على نحو ما يعبر عنه رامبو :" رضت نفسي على خلق الأحلام الوهمية البسيطة فكنت أرى في جلاء مسجدا في مكان مصنع وبوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في السماء، وحجرا استقبال في قاع بحيرة ... فأجد في النهاية ان هذا التهويش الفكري قد اكتسب صفة التقديس".

ومن مبادئ الرمزيين كذلك اللجوء إلى الصور الشعرية الظليلة يحددون بعض معالمها ليتركوا الأخرى تسبح في جو من الغموض، الذي لا يصل إلى الألغاز، كما يقول "فرالين" في قصيدته "فن الشعر" .

"أحب شيء ألا هو الأغنية السكري حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد" والأهمية الاولى للظلال لا للالوان كما تترادى العيون الساحرة من خلق نقاب".

ويلجأ الرمزيون أيضا إلى الألفاظ المشيعة الموحية التي تعبر عن قراءتها عن أجواء نفسية رحيبة، كلفظ الغروب الذي يوحي في موقعه مثلا: بمصرع الشمس الدامي والالوان الغاربة الهاربة والشعور بأن شيئا يزول، والاحساس بالنقباض وما إليها ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء كذلك مثل:" السكون المقمر"، "الضوء الباكي"، "الأسماك الفضية"، "القمر الشري"، "الشمس مرة المذاق"، وكل تعبير منها في موضعه مشع موح بألوان الايحاءات النفسية.

ويبغض الرمزيون اللهجة الخطابية بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل لانها تنافي التعمق في تصوير المعاني الغيبية في حنايا النفس، ويلعب عالم العقائد والغيب دورا كبيرا في الصورة الرمزية وفيها يختلط الشعور بالاشعور وعالم الاشباح والارواح بعالم الناس

للايحاء بمعالم نفسية دقيقة، متأرجحة بين الإبانة والخفاء، ويلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولا تستوعبها[1].

وقد نجح المذهب الرمزي في الشعر وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الايحاء الفلسفية له ثلاث إتجاهات:

أ- **إتجاه غيبي:** خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر في الوجود الفعلي.

ب- **اتجاه باطني:** وهو السعي إلى كشف الفعل الباطني وعالم ألا وعي.

ج- **إتجاه لغوي:** خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيره لتأدية وظائف اللغة[2].

ومثال ذلك قصيدة "رهبة عالم ما وراء الطبيعة" في حياته المكتوبة يكاد لا يستيقظ ويتمثل في الأشباح غير المرئية تتسمع فهل هي الأرواح التي عاشت في المنزل العتيق، ولا تزال تغمره في غموض ورهبة لا تحديد فيهما ولكن قيمة هذه الأرواح، ودورها في القصيدة من نوع رمزي والطبيعة محور المجهول كله واللغز الحيوي الذي تعانيه كل يوم على أثر من يمضون ولا يعودون على أن تحاشي الوضوح والتحديد يترك في ذاكرتنا حواشي مبهمة رهيبة أكثر تأثيرا، لأنه يثير من رواسب الذاكرة منطقة ألا شعور فهو بمثابة التجميع المركزي مشاعر كثيرة عرفها الإنسان طفلا من مثل الرعدة في المداخل المظلمة للمنزل النائم وعجائب الخيوط القمرية تتسلل إلى الظلام الكفيف من خلال النوافذ وهمس الفصون السود حاشدة بالنجوم، والشعور بأن مخلوقات تتسع إلينا بها يصير صمت الأشياء أكثر عمقا،

---

(1)- المرجع السابق، ص317.

(2)- محمد ألتونجي، الآداب المقارنة، ص241.

والرجفة على طرق الباب فجأة أثناء الليل وهذه كلها رواسب مشتركة للوعي الجماعي، كما أسفرت عنه الدراسات الحديثة في مدرسة فرويد وتلاميذه[1].

وبراعة الشاعر في القصيدة الرمزية كلها أنه انطلق مما لا يدرك وجعله ذا حياة وقوة أكثر مما نألف من القوى الأخرى وقد توغل به في الواقع النفسي الاسي الرهيب أو هذا ما نشعر به من قراءة القصيدة مترجمة في صورتها الرمزية العامة وصورها الجزئية المتآزرة كذلك على إيحاء واحد .

وطبيعي أن الجانب الموسيقي لا يمكن ترجمته ويرجع فيه للأصل وقد أثر المذهب الرمزي في الشعر العالمي والشعر الحديث خاصة[2].

وذلك بإهتمام الرمزيون الاوائل أمثال "فرلين، رامبو" باعتلال الذوق من ناحية الخيال على أنه حقيقة فأدت تجربتهم إلى ظهور الشعر الحر، فعدوا أول من دعا إلى تحرير الشعر من الوزن القديم ، متابعة للموسيقا التي يتصورها الشاعر مندفقة مع شعوره الخاص، ورأوا أن الشعر الحر يرفض القيود العروضية والتعقيد في القافية، ورأوا أن الواقع لا يحقق أهدافهم فاتجهوا نحو عالم تخيلوه مثاليا، يحقق مفهوم الجمال الذي يطمحون إليه.

والجمال في نظرهم موضوع الفن الذي يستحق المعالجة ويتبعه في الأهمية: الحق، الخير، الحب، وقد ترتبط هذه المفهومات بمفهوم الجمال... ولهذا ابتعدوا عن الموضوعات التي تهم الشعب، وعن القضايا السياسية لأنهم زعموا أن هاتين الفكرتين تعرقلان متابعة الجمال في مفهوم الفن واعتقدوا أن الغموض والابهام يبلغان المرء إلى تصور الفنان للجمال هذا ما يقول "فيرلين" المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء نقاب فاللغة هي التي تعينهم على تحقيق أهدافهم، وإلى هذا أشار "رامبو" في قوله: "روضت نفسي على خلق

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص319.

[2]- المرجع السابق، ص319.

الأحلام الوهمية البسيطة فكنت أرى في جلاء معبدا في مكان مصنع، وجوقه لضرب الدفون أفرادها من الملائكة وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في السماء وحجرة استقبال في قاع بحيرة فأجد في النهاية أن هذا التهويش الفكري قد اكتسب صفة التقديس"[1].

ومن زعماء المذهب الرمزي في العالم "ستيفان مالارميه، انكار آلان بو، إليوت، فروست"، ويرون أن اللغة بحد ذاتها رموز للعالم الخارجي والعالم النفسي، ويعدون وضوح العبارة إفقارا للفكرة الأدبية التي يعالجونها، وإضعافا لها كما أن الصورة في نظرهم يجب أن تكون غير واضحة المعالم أو مفهومه الجوانب وإلا اقتربوا من الأساليب فهناك وسائل الايحاء المبهمة وموسيقا الشعر وموسيقا الالفاظ والاصوات وتتبادل معطيات الحواس الاخرى التي يقومون بتداخلها فيما بينها[2].

وقد لجأ الرمزيون إلى الألفاظ "المشعة الموحية" التي تؤدي حين قراءتها مدلولات نفسية رحبة، كما أنهم مولعون بتقريب الصفات المتباعدة أو المتنافرة سعيا وراء الايحاء الذي يفهم من وراء تفاعل النفس معه، أما خيالهم فمخالف لخيالات الشعراء الأخرين، يجب أن يكون جديدا مبتكرا معبرا عن مكنونات الشاعر، وهم حين يعالجون بعض القضايا الانسانية والاخلاقية يستخدمون هذا الخيال حبلا يرقون به لأنّهم لا يؤمنون بمعالجتها الواقعية الواضحة[3].

---

[1]– المرجع السابق، ص 319.

[2]– المرجع السابق، ص 240.

[3]– المرجع السابق، ص241

الفصل الأول

مفهوم الرمزية الغربية والعربية

المبحث الأول: مفهوم الرمزية الغربية:

إنّ مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات تعددت مفاهيمه واختلفت مناهج وآراء الباحثين والدارسين في تحديد ماهيته.

وسنعرض مجموعة من المفاهيم لمختلف الباحثين الغربيين .

- يعرفه "أرسطو" كما يلي: " أنّ الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسّية أولا ثم التجريبية"[1]. ويقول أيضا: "الكلمات المنطوقة رموز الحالات النفسية والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[2]. من خلال هذا المفهوم نلاحظ أنّ الرمز حسب "أرسطو" يدور حول الدلالة والمشابهة القائمة بين عنصر ينتمي إلى عالم المحسوسات، وآخر ينتمي إلى عالم المجردات.
- أما "فرويد" فيقول:" قيمة الرمز في دلالتها على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية"[3].من خلال هذا المفهوم يجّد "فرويد" يبرز الرمز كنتيجة للضغوطات الاجتماعية والأخلاقية التي يمارسها المحيط على الفرد.
- أما "بونيه" فيقول: "الرمز هو التصفية وهي الجوهر المركزي لمفهوم ما"[4]. فالرمز حسبه ليس نقلا للواقع كما هو، بل إنّه تكثيف وتحوير العناصر الواقعية لنتخلص من الواقع المادي.
- أما "يونغ" فيقول:" يفترض أن الرمز هو دائما التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي حقيقة ندركها ونسلم بوجودها

---

[1]- فاطمة الزهراء، محمد السعيد، العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار النهضة، د.ط، مصر، 1984، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص20

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

والتصّور الرمزي هو الذي يفسّر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا، فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا أو أن يقدم على نحو مميز[1].

- فالرمز حسب "يونغ" لا يماثل شيئا معلوما إنّما يحيل على شيء مجهول نسبيا، إنّه أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي، وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول أنّ الرمز يندثر إذا ما وجدت طريقة أخرى تفصله في الصياغة والتعبير ويمكن اعتباره الرمز تعبيرا يوحي إلى معنى عام يعرف بالحدس.

[1]– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، الأندلس، ط1، 1978م، ص02.

معالم الرمزية الغربية:

- **جيرارد ونرفال** « **Gerard de Nerval** » **(1808-1855)** يعتبر الممهد الأسبق للرمزية وبخاصة في كتابه أوهام Chimeres الذي كتبه ما بين 1853-1854، تحت تأثير "حالة من حلم اليقظة الفائق الطبيعة"، رأى المعاني الحقيقية في عالمنا تكمن في خلق الأشياء المرئية ولا يستطيع اكتشافها وإدراكها إلا الشاعر[1].
- **إدغار الن بو** « **Edgar Allan Poe** » (1809-1849): شاعر أمريكي كتب قصيدة "الغراب" التي نجدّها مثالا جميلا عميقا للاتجاه الرمزي الخيالي[2]. وتعتبر هذه القصيدة خير دليل على أنّه إتبع الإتجاه الرمزي، فبدأ غارقا في رؤاه في الحلم والشوق فالقصيدة طويلة، ذات لازمة تتردد فيها، وهي عبارة عن جملة كان يطلقها الغراب ويقول فيها " نفر مور أي أبدأ مطلقا" والقصيدة غنية بالإيقاع الموسيقي ومفعمة بالظلال النفسية الشاحبة.
- **شارل بودلير** « **Charles Baudelaire** » (1821-1867): شاعر فرنسي يعاني منذ صغره إرهاصات العقدة الاوديبية التي تحولت إلى نوع من العصاب، ذلك أنّه نعم بحنان أمه في صغره وأحس بدفء الحب في حضنها، لكنّ أمه تزوجت رجلا متعصبا وقاسيا هو الجنرال "أوبيك" ولأنّ "بودلير" رفض الواقع المفروض عليه انزوى في حلمه واعتبر هذا العالم مزيفا لا يعكس الحقيقة بل يخبئها خلف ظواهر خادعة، فكانت قصيدته المشهورة "مراسلات" يتحدّث فيها عن الطبيعة التي بدت مختلفة تماما عن تلك التي تراها العين، والشاعر يرى "الطبيعة الحقيقية لا التي تعودت الحواس على رؤيتها كل يوم، وإذا كان العلم يدرس المادة دراسة حسية، فإن الرمزية تدرسها

---

(1)- بطرس أنطونيوس، الأدب تعريفه، أنواعه مذاهبه، دار النشر المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2013، ص336.

(2)- محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص125.

من خلال وقعها وتأثيرها في النفس أو هي حركة داخلية بعيدة عن ضوضاء العالم الخارجي"[1].

- **بول فرلين** « **Paul Verlaine** » (1844-1896): كان في أول حياته برناسيا، ولكنّه تحول إلى الرمزية وأوغل فيها، كتب شعرا خزينا مليئا بالمشاعر الحزينة، كتب قصيدته "أغنية الخريف" التي كان فيها الإيقاع الموسيقي شعبي، فيها يصّف الشاعر مشاعره الحزينة كأوراق الأشجار الميتة في فصل الخريف.
- **ستيفان مالرمي** « **Stephane Mallarme** » (1842-1898) يعتبر "مالرمي" منظم الشعر الرمزي الأكبر تجربته في الشعر ما ورائية خالصة، بحيث أنّه أنكر العالم المحسوس، وراح يبحث عن عالم مثالي متأثرا "بأفلاطون" أنهك نفسه من أجل معاينة عالم الغيب فعجز وسقط عند جدار التجربة، فحاول التعويض عن هذا العجز بالتقديم والتأخير والحذف وكانت مشكلته تكمن في الألفاظ، فلم يتمكن من تحميلها الانفعالات والإيحاءات المرجوة اعتمد في شعره على الإيقاعات الصوتية ففي قصيدته عنوانها "نوافذ" نجد أنّ الموسيقى كأنها عماد القصيدة، وتناول الطبيعة الخارجية، ولكنه اتخذها مطيعة

ومنطلقا للولوج إلى حالة النفس الداخلية، فالغاية ذاتية، روحية جمالية، والعبارات اختلاجات وجهشات تنسكب من الحروف والأصوات والموسيقى، إذ تضيع في تداعياتها الصور المرهفة المحملة بالإيحاءات الرمزية[2].

---

[1]- المرجع السابق، ص337-338.

[2]- المرجع السابق، ص341-342-343.

خصائص الرمزية الغربية:

امتازت الرمزية كمذهب أدبي بخصائص ميّزتها عن المذاهب الأدبية الأخرى:

- **الغموض والإبهام:**

وهي من أهم القضايا التي أثير حولها الجدل النقدي في الشعر الغربي، فذهب فريف أنّه لابد من الإفصاح والدعوة الصريحة إلى المبادئ التي يروج فيها، وبما أنّ الشعر رسالة إنسانية فقد وجب أن يكون الوضوح شرطا وقالوا: éإن الغموض في الشعر دخيل على الأدب"[1].

وفريق آخر أضفى على العملية الشعرية جوّا، أسطوريا معتمدين على الغموض والإبهام[2]. ومن الشعراء الذين كانوا يميلون إلى الغموض "شارل بودلير"، "وليم بلاك"، "فيرلين"، "رامبو", "كوهين".

والقصيدة في نظرهم مبدعة ما دامت في حالة غموض فهي رؤية نابعة من المنهج الرمزي في التعبير، والرمزية ترادف الغموض والإبهام وتقابل الوضوح والجلاء[3].

كما أنّ الرمزيين أمنوا بأنّ العالم الخارجي لا وجود له خارج الذهن وبأنّ الوجود لا يتمثل إلا في الصورة التي تدركها عن هذا العالم ومن أجل هذا أنكروا على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء وقالوا أنها لا تعد أن تكون رموزا تثير الصور الذهنية التي

---

(1)– عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، 1944م، ص102.

(2)– محمد حسين الأعربي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، 2007، ص49.

(3)– العوفي الوكيل، الشعر بين التطور والجمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والتوجيه والنشر، مصر، د.ط، 1964م، ص96.

تلقيناها من الخارج وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصورة المرسومة الأبعاد وإنما تصبح وسيلة للإيحاء[1].

- **لغة الإيحاء والتأويل:**

اعتمّد الرمزيون أن الشعر يعبر عن الواقع بلغة رمزية، لأنّ الواقع لا يصلح شعرا ولا فنّا على الإطلاق، فقد جاءت الرمزية لتعبّر عن العالم المثالي كان في نظرتهم هو العالم الحق، وهي تستند في ذلك إلى مثالية أفلاطون التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، وأن الحركة العلمية الوضعية قد بنيّت على أن الحقائق لا يمكن أن تدرك في ذاتها، وإنّما تدرك بظواهرها الخارجية مما دعا بعض الفلاسفة إلى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية ولا يرى فيها سوى الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا، ولما كانت اللغة العادية لا تدرك الشيء المحسوس، عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة، لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم ألاوعي[2]. فالتأويل إخراج المخفي من طبقات النص وطريقة لقراءة النص المفتوح، والأسلوب هو كل شيء عند الرمزيين وهو الوشاح الذي يخفي وراءه الحقيقة المجردة، التي في جوهرها هي غير الذاتية، وقد اتخذ ترتيب الألفاظ وبساطتها عند معظم الرمزيين صيغة منافية للمنطق وملائمة لمنطق ألا وعي والأحلام، وكذلك عمّد الرمزيون إلى إسقاط الأدوات الموضحة والمفسرة كأحرف التشبيه، أحرف الوصل ليصبح الأسلوب موحيا ومؤثرا[3]، لذا اعتمدوا الموسيقى لما فيها من طاقات إيحائية غامضة غير محدودة تساعد على حرق الستار المبهم.

---

(1)– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص07.

(2)– لويس عوض، فن الشعر هوراس، مصر، د.ط، 1961، ص328.

(3)– أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1981، ص29.

والشعر الرمزي يتكئ: "على جرس الألفاظ وإيقاع الوزن وتركيب الجمل ومعانيها الحقيقة"، فهو أدب انطباعي يقتضي التأمل العميق لتفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر[1]. والرمز يوحي بمثال للعقل بطريقة غير مباشرة ويخاطب الحواس بواسطة التصوير المادي يقول غوته:" يحوّل التمثيل الظاهرة بطريقة تكون فيها الفكرة تلك محدودة، ويحول الرمز الظاهرة الطبيعية إلى فكرة، والفكرة إلى صورة بطريقة تظل فيها الفكرة غير محدودة الفعالية وغير مقترب منها في الصورة، فالرمز إذا يحمل معنى ذاتيا في الوقت الذي يوحي بمعنى غير محدود خارج منه ومنوط به، بينما التمثيل في جوهره ذو معنى موضوعي محدود[2]، ومن هذا القول ندرك أن قوته يحاول أن يقول أن الرمز يوحي بطريقة غير مباشرة عن طريق تراسل الحواس.

الأسطـورة:

هي من أهم الخصائص الفنية التي يرتكز عليها المذهب الرمزي، ولا يستطيع أحد أن ينكر تأثر الرمزية في نشأتها بالحركة الدينية، والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، وكانت الأسطورة تحسب قبلا مجموعة من الخرافات والأساطير، إلا أنّ البحث الداخلي أطلعنا على أنّ الأسطورة[3]: هي تجسيد الأشواق البدائيين عبر الخيال والانفعال كما أنّها فكرة الإنسان وتجربته في مرحلة من مراحل تكوينه فإنها تملك القدرة على الحضور الدائم والتجدد المستمر وإنّه نمط قصصي قائم بذاته، وليس من السهل أن يختلط بغيره من الأنماط ذات الطابع الخرافي[4]، ثم أصبحت الأسطورة من خصائص القصيدة الجديدة حيث تنظر إليها بعيدا عن عواطف الإنسان وطموحه، وتقيده بالرمز الأسطوري كي يعبر عن كثير من قيمة ومثله:

---

[1]– محمد أحمد، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، المغرب، د.ط، 1978م، ص17.

[2]– درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د.ط، 1957م، ص64.

[3]– أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية، في الشعر اللبناني، دار النشر الرشيد، لبنان، د.ط.، 1981م، ص23.

[4]– مناف جلال عبد المطلب، الرمز في شعر السباب، دار الشؤون الثقافية العراق، د.ط.، 1994، ص20.

الجنود، الحرب، النصر، اليأس، الحب، النصر، الحب والأسطورة هي الرمز الاكبر، بأنها تنقل معاناة النفس تحت وطأة ذاتها ووطأة الحياة.

وهي من نتاج اللغة، ونظرا لأنّ اللغة تعتمد على الرموز والمجاز، وأنّ اللجوء إلى الأسطورة في الشعر مظهر مهم، وهناك علاقة بين الأسطورة والرمز لما في ذلك من غموض وإبهام[1].

تراســل الحـواس:

الألوان والروائح والأصوات، إنّ التنوع في اللون والشكل من وسائل الفن الإبداعي لدى الرمزية لأنّه يحقق الإبهام في القلب والغموض الواضح، فتكثيف العبارة والإثارة في الرمز يخلق فجوة بين النص والقارئ، وذلك من خلال استخدام عبارات بلغة عادية، ثم يفاجئ القارئ بلغة غير عادية فيحدث الغموض ويعقد النصّ ومثال ذلك إذا قيل طفلا كانت العبارة مألوفة، أمّا إذا قيل جريمة فأصبحت غير مألوفة، وهذا هو الانزياح الذي يريد الغموض غموضا لانعدام أدوات الربط، مما يؤدي إلى انفتاح النصّ على دلالات أخرى لم يتوقعها المتلقي (القارئ).

و"بودلير" هو أوّل من تنبه إلى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون وجمعها في نظرية العلاقات لاسيما الألوان والروائح والعطور حيث يقول:

وتتجاوب الألوان والعطور.

والأصوات كما تلتقي الأصداء من بعيد في وحدة مظلمة.

تمت عطور نتنة كثيفة ومرهقة.

---

[1]– المرجع السابق، ص127.

الناس يحبّون بالحاسة الواحدة.

يتقبلون العمر بالأنف واللون والعين.

والنغم بالأذن والحاسة السمعية والبصرية.

والذوقية ليست سوى للجهل والعقم.

فهو إذن وإن لم يحدّد اللفظ بلفظ من الألفاظ التي تعبّر عنه إلا أنّه مع ذلك ولّد في نفوسنا أحساسا بهذا اللون[1]، وهذه هي الحقيقة التي تتحدد في الحاسة النفسية الداخلية[2].

وقد عبّر الرمزيون بالألوان والأرواح والأصوات عن الفكر فاللون الأحمر في شعر (رامبو) يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والدم وشهوة الحب، والشهوة العارمة، والأخضر يمثّل الكون والطبيعة والشجر، والأصفر يرمز إلى المرض والانقباض نحو عالم أظهر وأمثل، ويترك الأبيض في نفس رامبو جوّا من الطهر المثالي أما اللون الأسود عند (ليون داماس) يعبّر عن الجمال والطهارة والنبل كما يقول في قصيدته "البطاقة السوداء"

لن يكون الأبيض زنجيا قط.

لأنّ الجمال أسود.

والحكمة السوداء.

لأنّ التحمل أسود

والشجاعة سوداء

---

[1]- محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص77-78.

[2]- أنطوان غطاس، الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، د.ط، 1943م، ص139.

لأنّ البصر أسود

والحديد أسود

والإيقاع أسود

لأن ّالفن أسود[1].

من خلال هذه الأبيات نستنتج أنّ الأسود يعبر عن الجمال والطهارة والنبل والشجاعة.

الأسـلوب التعبيري:

من ناحية الأسلوب التعبيري عن التجارب الفنية ، نهجت الرمزية منهجا جديدا يختلف عن المناهج الأخرى، ويتوافق مع التجربة الشعرية، فقد وجّد الرمزيون أن معظم اللغة بما في ذلك من مجازات وتشبيهات قاصرعن استعاب هذه التجربة، والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة تتيح التعبير عن أرجاء العالم الخارجي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة وتحريك القوى التصويرية الإنفعالية لإحداث ما يشبه السيالة المغناطيسية التي تشمل المبدع والمتلقي.

هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثّف غير مباشر، ولذا لجؤوا إلى الرمز للتعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى لأنه أقدر على الكشف عن الانطباعات المرهفة والعالم الكامن من خلف الواقع والحقيقة.

---

[1]- محمد عبد الغني، قضايا إفريقية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، د.ط. 1980، ص34.

فالرمز وحده يؤدي الدلالة أو الشيء المرموز إليه عن طريق النشاط الذهني للمتلقي، كما أنّه يوحي بالحالة ولا يصرح بها، ويثير الصورة ثم يتركها تكتمل من تلقاء ذاتها[1].

وذلك عن طريق الفعالية الذهنية للمتلقّي، إنّ وظيفة الرمز الإيحاء بالحالة لا التصريح بها والكشف التدريجي عن الحالة المزاجية والإفضاء بها جملة واحدة، وهو وسيلة قادرة على الاشعاع للمبدع في إنجاز عملية الخلق الفني والرمز أقدر على التعبير عن المشاعر المبهمة والأحلام والنزعات الخفية العميقة وترجمة السّر الخفي في النفس الإنسانية والمملكة الحقيقية للشعر ولا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها تماما كما يستطيع الرمز الذي يمكنه الكشف عن أدق اللوتينات النفسية وفروقها الخفية[2].

العناية بالموسيقى الشعرية:

موسيقا اللفظة والقصيدة والاستفادة من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات مفردة ومركبة، والتناغم الصوتي العام في مقاطع القصيدة بحيث تصبح هذه الطاقة موظفة في التعبير عن الجوّ النفسي لدى المبدع ونقله إلى القارئ أي أنّها تصبح أداة تعبيرية تضاف إلى المقدرة اللغوية والتصويرية بما تحدثه من الإيحاء بالجو النفسي ... فهي إذن تدخل في عضوية الفن ولا يأتي تجميلا أو دغدغة لحاسة السمع.

ولقد أصبح شعار الرمزيين أن يحمل الموسيقا من الدلالات والتأثيرات ما عجزت منه المدارس السابقة، وأن يستعيد الخاصية الشعرية الحميمية للشعر التي انفصل عنها الشعراء طويلا، ولذلك تمردوا على الأطر الموسيقية الشعرية في الأوزان والقوافي وتكوين المقطع

---

(1)– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، دار منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 1999م، ص105-106.

(2)– المرجع السابق، ص 106-107.

والقصيدة، ولم يحفل بالقواعد الكلاسيكية الخاصة بكل منهم بل في قصيدة على حدة وكان رامبوا أجراهم في ذلك[1]، ووصل بهم الأمر إلى الاستهانة بالقوافي وإلى تبني اللغة الشعرية النثرية الممسوقة داخليا وقرّروا أنّها خير من ذلك النثر الموزون المقفى، وتجلى هذا النثر الشعري عند "بود لير" في قصائد نثرية صغيرة، ورامبو في "اشراقات".

لغة الاحساس:

تعوّل الرمزية في صورها على معطيات الحس بشتى انواعها كأدوات تعبيرية كاالالوان والاصوات والاحساس (اللمسي، الحركي)، ومعطيات الشم والذوق ... وترى في كل هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي وهذا العالم غابة من الرموز كل ما فيها ينطق والطبيعة عندهم تختلف عنها لدى الرومانسيين، إنها تتخاطب فيما بينها وتتراسل، وتؤلف لغة متشابكة لا يفهمها إلّا الشعراء.

والشاعر الرمزي يغرق في الطبيعة فيصبح مصورا، تلتقط عينه الألوان والظلال والأشكال بل اللوينات الدقيقة ثم يترجمها بمختلف صفاتها ودرجاتها ودلالاتها وينتبه لما يعينه الملمس والشكل وما تؤديه الحركة من معنى ولا يهمل روائع الأشياء من هذه النوافذ الطبيعية يدخل ومنها ينطلق ويسوح[2].

وإنّ مظاهر العالم الطبيعي تشعره بالتماثل مع العالم البشري والتخاطب معه، وكل معطيات الحواس، تتشابك وتتخاطب وتتبادل وتتراسل ومثال ذلك قيل:

الشعر ينثر والرماد يسكب، والنجوم حفيف، وللوهم ظل، والخضرة تثقب، والنهر يغني والأشعة تزيد والأنوار تهطل والانتحاب طويل، والصوت ناعم أو خشن، والسخرية صافية أو

---

[1]- المرجع السابق، ص 107-108.

[2]- المرجع السابق، ص 108-109.

ثقيلة، والثقوب زرقاء، والرنين أزرق واللازورد يغني، ومن هنا نفهم أنّ كل شيء محسوس دلالة ومعنى، فالأحمر ثورة، والأسود عدم والرمادي كآبة، والأخضر حياة والأصوات لها ألوان.

يقول أحد الشعراء:

في الأفق شراع إنّها عودة يونيس

إنّ الشاعر هنا يرمز عن طريق هذه الأسطورة إلى حقيقة إنسانية تتعلق بتمسك الإنسان الضعيف بالأمل في الإنتصار مهما طالت مدة الظلم ومهما كان الظالم قويا فاعتمد في ذلك على هذه القصة الرمزية[1].

الشمولية:

التجربة الرمزية وحدة متكاملة وتامة تستنفد طاقة الشاعر القصوى بكد ومعاناة، وبالتالي فإن كل محاولة ناقصة لا تقي بالغاية المنشودة ولا تبصر القصيدة النور إلا بعد مكابده شاقة ومريرة[2].

وخلاصة القول أنّ الرمزية مذهب أدبي فني يمتاز بخصائص أهمها: أنّها تعتمد على التأمّل والتعّمق حتى تصبح الأشياء لدى القارئ واضحة، وتختص بالشعر وإنتاجه، تعتمد على وحدة الحواس، الغموض والإبهام، تعتمد على النغمية أي موسيقى القصيدة ترفض الأسلوب الخطابي المباشر، تعتمد على الألفاظ الموحية، كما أنّها تدعوا إلى تحرير الشعر من الوزن والقافية، الإبتعاد عن الأسلوب القائم على الوضوح والدقة والإعتماد على لغة الإحساس.

---

[1]- المرجع نفسه، ص109-110.

[2]- بطرس أنطونيس، الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص347.

الرمز في الفن والأدب:

الرمز في الفن والأدب له نفس الوظيفة فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزه لها نفس الشحنة الشعورية التي تميّز التجربة، فاستخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلا أنّ الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر[1].

لقد حاول عالم اللغة الإغريقي "فولبنتياس" في القرن السادس بعد الميلاد أن يحدّد البعد الرمزي في أعمال "فيرجيل" خاصة قصيدة الإنيادة التي وصفها بأنّها قصة رمزية تمثّل تطور حياة الإنسان من الطفولة إلى الكهولة، كما حاول أن يكشف البعد الرمزي في الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوي، كذلك حاول الكثيرون من علماء الفقه واللغة في العصور الوسطى وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدّس وتقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء والشمس[2].

ثم جاءت محاولة "دانتي" الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية في قصيدته الخالدة الكوميديا الإلهية وكذلك نجد عالم اللغة الايطالي "جيار مبار تيستافيكو" يحاول تأكيد أهمية الرمز والاستعارة والأسطورة في تطور الفكر الانساني[3].

بالرغم من أنّ أدباء العصور الوسطى في عصر النهضة قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية في أعمالهم بإبداع شديد، إلا أننا نجد أن مسرحية العاطفة التي كتبها "شكسبير" في أوائل القرن السابع عشر، يمكن اعتبارها حقا أبدع عمل درامي رمزي على الإطلاق.

---

[1]- صليحة نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، دار هلال للنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص12.

[2]- المرجع السابق، ص 12.

[3]- المرجع السابق، ص 13.

الأسس الفكرية للرمزية:

سادت في القرنين السابع والثامن عشر تيارات الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية، وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسي نبع من نظرية "جون لوك" ثم نظرية "ديكارت" في المعرفة، كان هذا الافتراض الأساسي هو أن العالم الخارجي موجود وجودا موضوعيا، وفي ظّل هذا الإفتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة، أي أنّ الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجي الموضوعي، وفي ظل مبدأ المحاكاة هذا اضمحلت أهمية الرمز كوسيلة أساسية في التعبير الشعري، وأصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها، إذ أنّه عندما تصبح كل الأشياء واضحة ومحددة ومفهومة لا تكون هناك تمرة ضرورية لأن نلجأ للإيحاء عن طريق الرمز، ثم جاء "إيمانويل كانط" ليحطّم هذا الإفتراض تقول نظريته أنّ العقل البشري هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها، وما المعرفة إلا حصيلة نشاط العقل وأعماله في الظواهر الخارجية، وبالغ أتباع "كانط".

في تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت في الفلسفة المسماة بالمثالية الذاتية[1]. أي أنّ الحقيقة هي مجرد أفكار لا دلالة لها في عالم خارجي محسوس حيث أن العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية الواعية ينتظر لحظة الوعي حتى معناه[2].

---

[1]- المرجع السابق، ص13-14-15.

[2]- المرجع نفسه.

ظهور الرمزية في الشعر في فرنسا

ظهرت الرمزية مع الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" الذي صنع من اللاوعي وعيا فاض برموز أضاء بها سماء قصيدته، رسم نهجا جديدا في الشعر الفرنسي بثورته على الموروث كما أسس لمذهب الحداثة في الأدب، إعتبر أنّ الغموض هو جوهر الشعر وأساسه واضعا بذلك حجر الأساس لمذهب جديد في الأدب الفرنسي هو المذهب الرمزي، فتحت رمزية" بودلير" الأبواب أمام القصيدة الطريق للعديد من الشعراء الذين تأثروا بأفكاره ورمزيته وطوروا بها، كما فعل كل من الشاعرين الفرنسيين "مالارميه "و"بول فرلين" ويرى كل من الشاعرين أنّ "بودلير" كان رائد المذهب الرمزي في الشعر.

أصدر هذا الأخير ديوان" أزهار الشر"عام 1857م، وهو أشهر مجموعاته الشعرية، كما أثار جدلا بين النقاد وعلى إثره تعرض للمحاكمة الغرامة بتهمة الإخلال بالأداب العامة لطرحه مواضيع عن الجنس واستخدامه كلمات ورموز جديدة على الشعر الفرنسي[1].

ورأى بعض الأدباء في ديوان أزهار الشر تجديدا وتجليات لشجاعة بودلير ومنهم الأديب الفرنسي "فكتور هيجو"الذي قال في إحدى رسائله لبودلير، "تألق عملك ديوان أزهار الشر تألق النجوم، اخي روحك الشجاعة وكل ما أوتيته من قوة ومن أشهر قصائد ديوان أزهار الشر "الموسيقى"، "المنارات"، "الفطرس"، الحسناء"، وفي هذه القصائد تتجلى رمزية بودلير وعوامله الداخلية التي نهل منها، فقلب الأحاسيس والمشاعر معبرا عما هو أعمق من ظاهرة النص.

- **مقتطفات من قصيدة "الحسناء" من ديوان أزهار الشر.**

---

[1]– عقبة الصفدي، الشاعر الفرنسي شارل بودلير، 2016/11/27، www.baboneg .com

يا أيّها الناس الفانون أنا جميل حلم من حجر

إنّي أجلس على عرش السماء كأبي هول غامض

وأجمع إلى جانب بياض الإوزّة قلبا كالجليد

ولا أعرف مطلقا الضحك ولا البكاء

في هذه القصيدة تتجسد رمزية بودلير إذ هو يخاطب الناس، واستعمل رموزا عرش السماء، أبي هول، الإوزة.

- **مقتطفات من قصيدة "الموسيقى"**

غالبا ما تحملني الموسيقى كما يحملني موج البحر نحو نجمي الشاحب

وتحت سقف من الضباب أو في أثير واسع أبحر

فأتسلق متن الأمواج المتراكمة التي يحجبها عني الليل

إنّي لا أشعر في داخلي انفعالات كل مركب مشرف على الغرق

وأشعر بالريح المواتية وبالعاطفة واختلاجاتها تهدهدني فوق اللجة المترامية

وفي هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن الموسيقى ومدى تأثيرها في داخل النفس، فتجعله يحّس كأنه يمشي فوق أمواج البحر، والرموز التي استعملها هي البحر، النجم، الضباب، الليل، الريح... [1].

- **مقتطفات من قصيدة "القطرس"**

وما أن يضع البحارة ملك الفضاء هذا على ألواح السفينة

---

[1]– المرجع السابق.

حتى يتحوّل إلى أخرق خجل　　　يترك جناحيه الكبيرين الناصعين

يجرجران بجانيه كالمجاديف　　　بصورة تدعوا إلى الرثاء

ياله من أخرق تافه وبشع　　　هذا المسافر الذي كان في غاية الجمال

في هذه القصيدة يشبه "بولير" نفسه بطائر القطرس ويظهر المقاربات بينه وبين الطائر، وهو أحد الطيور التي ترافق السفن في البحر ونستطيع التحليق عاليا، وتتميز بقوتها في الجو حيث يرسم بودلير من خلال الطائر صورة الشاعر في عالمين العالم الأول: ويتمثل بوجوده بين الناس بأشعاره ومعانيه وعدم حصوله على ما يستحق من الاحترام نتيجة رفض مجتمعه له وعدم تفهمهم لحقيقة ما يكتب، أما العالم الثاني: فيتمثل بتحليق الشاعر في فضاء قصيدته التي تجعله بين النخبة وفي هذا العالم تكمن القيمة الحقيقية للشاعر، يصّف بودلير طائر القطرس الذي يحلق عاليا بأنه ينظر بقوة إلى الناس ويرتاد العواصف ويقهر الرماة، بيد أنه وإذ يهبط إلى أرض السفينة يدخل المنفى وعالم الفوضى والضوضاء، فيفقد قيمته ويصبح مدعاة للسخرية والتسلية، وبهذه القصيدة تتجسّد رمزية شارل بودلير، إذ يسقط مالاقاه من ظلم في مجتمعه، على ما يعانيه طائر القطرس عندما يصبح على أرض السفينة بين البحارة[1].

---

[1]– المرجع السابق.

المبحث الثاني: مفهوم الرمزية العربية:

ظهرت الرمزية في الأدب العربي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين بشكل واضح، وإن كان يميل الى تقليد شعراء الغرب في هذا الإتجاه وبخاصة "بودلير"، "فاليري"، ""مالارميه"، فجاء في بدايته على شكل إرهاصات أولية تحتاج إلى التكامل والبراعة في التمكن من معرفة أصول هذا الإتجاه الفني، ومع أن شعراء "جماعة أبولو" حاولوا في بعض الأحيان أن يكتبوا قصائد رمزية إلا أنهم لم يفلح في ذلك ولم يظهر هذا الإتجاه كمحاولة جادة في بداياته إلا عند الشاعر "بشر فارس" الذي حاول في نظمه على هذا النمط أن يخفّف من الغموض معتمدا الإيحاء ما أمكن، فقد لجأ إلى الشعر الحر للتخلص من القيود العروضية، وهو بذلك يقلّد بعض الرمزيين الفرنسيين الذين ثاروا على عروض الشعر الفرنسي، ولم يتقيد في الألوان الشعرية إلا بذبذبات الشعور في أعماقهم، وإلا بما يحقق الإيقاع الشعري من الإنسجام في موجات الشعور الذاتي والتواؤم النفسي[1].

---

[1]– واصف أبو الشباب، القديم والحديث في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1988، ص246.

خصائص الرمزية العربية:

أ-الواقع المادي والتشبيه:

لقد جرّب الشعراء تخطي المحسوسات والتطاول على العالم النفسي، وكان النجاح يتفاوت بين مرة وأخرى تبعا لسطحية المعاناة، وعلى كل حال فإنّه وفق أحيانا في التشبيه، فارتقي من التقرير المحسوس إلى شيء قريب من الواقع النفسي، ولكنه ليس نفسيا بعد يقول "عنترة" في حصانه:

فازور من وقع الغنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان,لو علم الكلام مكلمي[1].

لقد نقّل عنترة حصانه من واقع الحيوان إلى عالم الإنسان الأرقى فأعطاه أبعادا ما كانت له، وكذلك فعل "طرفة بن العيد" حين تسلط عليه جمال الوجه لدى المرأة.

صحيح أن الصورة لم تتخلص كليا من كثافة عالمها المادي إلا أنها سمت عن مثيلاتها الجاهليات في التشبيه والاستعارة يقول طرفة:

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه، نقي اللون لم يتخدد

ولم يستطع الجاهلي عبور عالم الرمز الغامض، وظل مسمرا إلى أرض الواقع، وإن "طرفة" لم يتمكن من تذويب جمال الشمس في وجه المرأة الجميل، فظل يفصل بين

[1]- بطرس أنطوانيوس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص348-349.

الصورتين بـ "كأنّ" أداة التشبيه، والرمزيون يقبحون وسيلة التشبيه لأنّها تجسّد وثن العقل، وتبعد الشعر عن الدهشة، وتفرض عليه يقين المادية الخارجي[1].

ب–الإستعارة: لقد وفق الشعراء في استعمال الاستعارة وهي أرقى منه فنّا إذ تتخطى المقارنة والمعادلة والتخمين إلى نوع من الطول في الشيء بالفعل، لا بالافتراض ومثال ذلك قول "أمرئ القيس" مخاطبا الليل.

فقلت له لما تمطي بصلبه وأردق إعجازا وناء بكلكل[2].

فهو هنا نقل حركات الجمل وأعطاها لليل، فتمت له الرؤية الشعرية إذ تحوّل الليل الى جمل أسطوري لا حدود لحجمه ينود لكلكله، ويبرك على الأرض، والصورة هنا على الرغم من مادياتها، فإنّها تفر من أغلال العقل لأنها تولدت من إرهاصات الشاعر النفسية.

ج–الكناية: إنّ الكناية فنّ راق، يدنو من روحانية التجربة الشعرية، فهي تنطلق من الواقع، أو تلمح إليه لكنها تنطلق بشكل يغوص في أبعاد مترامية المسافات من رهافة الشعر من دون أن يقرنها الشاعر بظاهرة أخرى لتقريبها من الإفهام والإدراك[3]. والكناية هي المشبه به وتحمل في دلالتها المعنى المراد من استعمالها فتتخطى حدود المعلوم السهل لتطّل على الرمز من دون أن تنصهر فيه.

---

(1)– المرجع السابق، ص244–245.

(2)– المرجع السابق، ص350

(3)– المرجع نفسه.

الرمزية في الشعر العربي المعاصر:

للرمزية مجال واسع في شعرنا المعاصر يشير إلى ذلك "جورج صيدح" ، "بأنّ الشعر يعتمد الرموز في الأداء ويتباهى بها وما أجمل الرمز كأداة للتفاهم والإيحاء، إنّه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها، كما أن الرمز يفهم إيماءته أضعاف ما تفهم من كلمة بحث يقف المرء حيث تراه في النور لا في الظلام"[1].

وأكثر ما تميّز به الشعر المعاصر الغموض في وصف حالة نفسية أو رسالة إنسانية ونقلها إلى أكبر عدد ممكن من البشر ومثال ذلك نجد محاولة "بشر فارس" في تقليده هذا عجز عن النهوض بهذا اللون من الشعر عجزا كاملا في الشعر الحديث يقول في قصيدة بعنوان "نهار وليل " وقد نشرها في مجلة الكاتب سنة 1947م.

بودّي لو أنهض والنهار باسم

فألمح إلى عجائب فاستملي

لكنّي أخو العجز

ولا أوال ظلّا للنعاس المتثائب

فلو اندفع النور لفتك بالأشواق[2].

---

[1]– حامد حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه، الكبرى مدراسه، ص139.

[2]– واصف أبو الشباب، القديم والحديث، في الشعر العربي الحديث، ص246.

القصيدة مبهمة، مغلقة، معقدة لا يبدوا أنّ صاحبها تمكن من فهم الرمزية على حقيقتها، عندما قلّد الغربيين فظهر عاجزا عن الإيحاء إلينا بما ترمز إليه هذه القصيدة، ونحن بدورنا شعرنا بعدم القدرة على فهم ما يريد أن ينقل إلينا الشاعر وحاول الشاعر "سعيد عقل" أن ينظم على منوال الرمزية سنة 1946م ورأى أنّ الشعر موسيقى قبل كل شيء وإنّ نغم القصيدة يسيطر عليه قبل النظم، ولم يحصل أن ترك قلمه إلا عندما يتلاشى هذا النغم الموسيقي أي عندما تطفى عليه الأفكار والصور والعواطف، وهو يشعر بعد النظم بأن الكون أكثر تألفا منه في المعتاد، فالشعر عنده موسيقى والإتحاد بالكون لا يتم إلا بواسطة هذه الموسيقى ومن الملاحظ أن "سعيد عقل" لم يخل جديدا فيما قاله عن الرمزية إلى المفهوم الأوروبي الذي إقتبس منه وكل ما ذكره في مقدمته المجدلية ليس إلا تكرارا واجترارا سقيما لمفاهيم فاليرى والأب برمون وغيرهما من سائر شعراء الرمزية[1].

يقول فيها:

نغمة أذنت وصحو أضاء	في محيا هيمان من نعماء
تتراءى فيه الأماني زرقاء	وتفني عبر الرؤى بيضاء
نزهة للعيون تغوى به	وهما وتنهد دونه إعياء[2].

ومما لا شّك فيه أنّ الصحو المضيء، والأماني الزرقاء، التي تفنى عبر الرؤى البيضاء ونزهة العيون التي تنهد إعياء وتعبا، صور رمزية غارقة في الغموض الموحي.

وبدأت الرمزية ترى النور من خلال شعر علي أحمد سعيد "أدونيس" فقد أوغل في الذاتيّة وبدأ يعبّر عن أعماق النفس بما يعجز العقل الواعي عن إدراك حقائقه داخل الشاعر

---

(1)– المرجع السابق، ص 248.

(2)– بطرس أنطونيوس، مرجع سابق، ص357.

ويصعب ردّها إلى عواملها الأولية، فاتخذت طابع الرمز وأخذت قصائده أو مقطوعاته الشعرية تمثّل حالة أو انطباعا أو موقفا ففي مقطوعته التالية تبرز عند الشاعر حالة معينة توحي بمدى ثورة الشارع واضطرابه وتوتره[1].

يقول:

أضيع، أرمي للضحى وجهي وللغبار.

أرميه للجنون.

عيناي من عشب ومن حريق.

عيناي رايات وراحلون[2].

نلاحظ أنّ الشاعر مقطوعته الرمزية يعبّر عن حالة الضياع عنده بخليط من المجازات المتعددة، ويلجأ إلى تشبيه المجردات بمجردات أخرى، فلا تضيف إليها ما يوضح معناها ويبرز هدفها وواضح في مقطوعته هذه أنه يخلط مدركات الحواس.

ويقول في قصيدته أخرى بعنوان "غابة السحر"

ليكن

جاءت العصافير، وانضم لفيف الأحجار للأحجار

ليكن

أوقظ الشوارع والليل

---

[1]- المرجع السابق، ص249.

[2]- علي أحمد سعيد (أدونيس)، الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، ط3، المجلد 01، 1971، ص364.

وتمضي في موكب الأشجار

الغصون الحقائب الخضر، والحلم وساد

في عطله الأسفار

حيث يبقى الضحى غريبا ويبقى

وجهه خاتما على أسراري[1].

كما أنّ الشاعر لجأ إلى التصرف وبحرية كاملة في الوزن والقافية فوزع الكلمات على الأسطر مختلفة في عددها، فجعل التفاعيل تتعدّد على السطر لتصّل إلى عدة تفاعيل، ثم تتضاءل لتصل إلى تفعيلة واحدة وأحيانا إلى أقل، فهو يعتمد على موسيقى قصائده هذه على تتابع الحركات والسكنات، وعلى توزيع الجمل والكلمات على الأسطر على شكل جمل موسيقية جيدة تعطي إنطباعا عاما بجو موسيقي كامل للمقطوعة، وهو يحاول ترجمة فكرته بصور مجردة ذات مدلولات متعددة ومتنوعة[2].

والشاعر "معين بسيسو" ينطلق في قصائده الرمزية مستفيدا إلى حد كبير بالمدرسة الرمزية الأوروبية، وفي الوقت نفسه مندفعا في نظمه في هذا الاتجاه عن براعة فنية تنم عن طبع وقدرة عند الشاعر يقول في مقطوعة بعنوان "الطاحونة":

دجاجة تبيض في جمجمه.

وإمرأة ذابله.

في آنية محطمه.

---

[1]– المصدر السابق، المجلد 2، ص21.

[2]– واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص251.

خلف المتاريس، يذبح الجياع.

كلّ ليلة.

نجمة.

وطفلة، تلقي بعرائس الطين.

إلى الكبش[1].

نشعر من خلال هذه القصيدة بالانطباع ويريد الشاعر من خلالها إبراز حالة نفسية في أعماقه توحي بالحرب الطاحنة التي من خلالها يقدم المناضل تضحيات ونضال في مواجهة الظلم.

ويقول في قصيدته أخرى بعنوان "الفجرية"

نهر خواتم

نهر أصابع

وبحير أحجار

وعيون قد غرست فيها عيدان ثقاب

والقمر المقطوع النهدين يدور

والشاعر يبحث عن سرج جواده

ويفتش عن عصفور تحت الانقاض[1].

---

[1]– معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، لبنان، د.ط.، 1979، ص431.

من خلال هذه القصيدة ندرك أنّ الشاعر استخدم الصور التي تحاول إبراز الحقائق من داخل الشاعر، من عمقه وأخص خصائصه والتي يعجز عن إدراكها العقل الواعي ويصعب ردّها إلى عواملها الأولية، فهي رموز غنية بالاحتفالات يستخدم فيها الشاعر التشبيهات المجردة، فلا تضفي عليها معنى يوضحها.

وتتداخل معطيات الحواس في هذه القصيدة ونكاد نعجز عن الوصول إلى حالة أو موقف أو انطباع من خلالها، ولكننا مع هذا نجد أنفسنا في جو القصيدة العام الذي يوحي بالأنغام الموسيقية والجمال الموحي والشاعر في قصيدته هذه يدخلنا في فوضى الخليط بين مدركات الحواس وتشبيه المجردات بمجردات أخرى، فنجد أننا في موقف يصعب معه اكتشاف الحقيقة ومع هذا فجو الموسيقى العام للقصيدة يدخل إلى أعماقنا الشعور بالمتعة والجمال، ويجعلنا أمام جو عام من الأفكار التي تتداعى عند الشاعر بطريقة معقدة يصعب فهمها.

فقد تمثّل هذه القصيدة كما قال" قاليري" مشكلة ذهنية ملتوية عند الشاعر، و"بسيسو" لم يلتزم بالقافية والروي واعتمد في قصيدته على الموسيقى الداخلية الهادئة العذبة التي تنساب من بين الكلمات وتتابع مقاطعها بين الحركة والسكون بشكل موسيقي جميل[2].

ونجّد كذلك الشاعر "إيليا أبو ماضي" الذي يعتبر الرائد في الشعر الرمزي المعاصر وأشهر دواوينه الجداول ومن شعره الرمزي قصائد الأشباح الثلاثة، الحجر الصغير.

سمع الليل ذو النجوم أنينا وهو يغش المدينة البيضاء[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص380.

[2]- واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص255.

[3]- حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث، تطوره معالمه الكبرى، ص140.

فهو هنا يذكر حاسة السمع وهي عنصر من عناصر الرمزية ولقد مال عدد كبير من الشعراء المحدثين إلى الرمزية ونحن نعلم أن صفة الشعر العربي القديم هو الوضوح التام وكثيرا ما يستحيل على الأديب الإفصاح عن مكوناته ولكنه لا يتمكن من كتب هذه المفهومات فتراه يميل إلى الرمز ذي المغزى –فأدب الحيوان– لون بارز من هذا الرمز، فمن يتمكن من مجابهة السلطان الجائر؟ ومن يجرؤ على البوح بآرائه الصريحة الفكرية والدينية؟ الخيام عبر عن آرائه الفكرية ولكنه أظهرها إلى ما بعد وفاته والمعري صرح فكفر، وإبن رشيد عبر عن آرائه بحرية فلقي نهاية سيئة[1].

والرمز باللفظ عرف كذلك عند الشعراء العرب فهذا المتنبي يعطي الأذن قدرة العين على الإبصار، والمغزى الذي هدفه مخالف لمغزى بشار طبعا فقال:

في جحفل ستر العيون غباره ... فكأنّما يبصرن بالآذان

بالإضافة إلى رموز وأساطير استخدمها الشعراء ليؤدوا

ما طمحوا إلى آدائه صراحة، ولكنما ذكرناه لا يدّل على أنّ الرمزية مستقرة الأركان في الأدب العربي القديم، إنمّا تدّل على أن الإشارات الرمزية كانت معروفة أما *المدرسة المذهبية* بما عرف عنها فمقتبسة عن الرمزية الغربية الحديثة، ويتوقف فهم القصيدة الحديثة على الرمز أو على ماهية الإسم الذي رمز إليه وإذا اتضح الرمز لنا فهمنا القصيدة وقد غزا الرمز الشعر الحديث لغة وعقلا فاستعملوه أداة هامة للتعبير الشعري، وقد سبقت سورية ولبنان غيرهما من الأقطار العربية، باستخدام هذا اللون الجديد ويعد إيليا أبو ماضي وسعيد عقل ونزار قباني من أقدم من استخدم الرمزية في شعره عند العرب في العصر الحديث.

---

[1]– محمد ألتونجي، الآداب المقارنة، ص241.

يقول إيليا أبو ماضي:

وتينة غضة الأفنان باسقة	قالت لأترابها والصيف يحتضر
يئس القضاء الذي في الأرض أوجدني	عندي الجمال وغيري عنده النظر
لأحسبّن على نفسي فوق طاقتها	وليس لي بل لغيري الفيء والثمر
لذي الجناح وذي الأظفار بي وطر	وليس في العيش لي فيما أرى وطر
إنّي مفصلة ظلّي على جسدي	فلا يكون به طول ولا قصر
ولست مثمرة إلى على ثقة	أن ليس يطرقني طير ولا بشر

فكلمة تينة رمزها هو الرجل الضنين الذي نهايته الإهمال[1].

وكذلك "نزار قباني" في قصيدته "وشوشة" غزيرة بالمفردات الرمزية والتغيرات الغامة.

في ثغرها ابتهال يهمس:تعال.

إلى انعتاق أزرق حدوده المحال.

لا تستحي، فالورد في طريقنا تلال.

مادمت لي، وما قيل، وما يقال.

فأنظر إلى تغيراته الانعتاق الأزرق رمز غامض وخيال جديد[2]، والسّياب بثقافة الواسعة الموزعة، وبمعرفته الانجليزية تأثّر بالمذهب الرمزي عندما قرأ بودلير، رامبو، ريكه

---

(1)– المرجع السابق، ص242.

(2)– المرجع السابق، ص243.

وقد اشتغل الرمز إلى أبعد حدوده، وفاق غيره، وما ذلك إلا لميله إلى شرح قضاياه بعيدا عن المفهوم العادي، وليحدث في قصائده خصبا في المعنى وحدة في التعبير، ويرجع السبب إلى إستعانته بالرمز للتعبير عن أهدافه القومية والوطنية ومواقفه الإجتماعية نحو الإنسان والطفل والمرأة، فرارا من المتحيزين وتخوفا من بطش الباطشين أو لأسباب فنية.

بحيث يريد أن يبرز فيها ثقافته ويصعب على قارئ أشعار السياب تفهم أهدافه ما لم تتضح له معالم الرمز والأسطورة التي يستخدمها وإذا وضحت له شعر عندئذ أنه يعالج شيئا جديدا ومن يعلم؟ فقد يريد أن يعرف الآخرين بأنه مثقف[1].

وأنّه على معرفة بالأساطير اليونانية والغربية والشرقية والعربية، ولقد تناول من الطبيعة بعض رموزها واستخدامها برموز عميقة دقيقة فالمطر رمز للخير والخصب والحياة وزوال الظلم، كما أنّه رمز الآمال يرجوا أن تحقق في العراق، وما هذه الآمال.

أقضّ يا مطر.

مضاجع العظام والثلوج والهباء.

مضاجع الجمر.

وأنبت البذور، ولتفتح الزهر.

وأخرق السيادر العقيم بالبروق.

وفجر العروق.

وأثقل المطر.

---

[1]– المرجع نفسه، ص نفسها.

وجئت يا مطر[1].

[1]- المرجع السابق، ص244-245.

جماليات الصورة الرمزية:

الصورة الرمزية من خلال التجسيم:

الجسم كل شيء عظيم الخلقة، فكل كائن من الكائنات جسم وإذا جسم شيء معنوي فهو من قبيل الاستعارة، ومصطلح التجسيم ينسب صفات بشرية إلى ما ليس ببشري أو حسي، ويذهب إلى جعل ما هو معنوي في الصورة الذهنية يتبلور ليصير حسيا، فيضفي على الصورة الشعرية بهجة وروعة فيزينها ويجعل المعنى أكثر وضوحا وجلاءا[1].

وقد اشتمل شعر "التليسي" على صور معنوية تشكّلت لديه مكونة صورا حسية فنجده ينازل الخطوب في قوله:

وقف عليها الحب كرمي عينها   تحلو منازلة الخطوب حواسرا[2].

ويجسم الشاعر الخطوب، ويضفي عليها صفة إنسانية فيجعلها منازلا له يخشاها إذ تهون النفس في سبيل الوطن، وتحلو منازله الخطوب.

ويجسم الشاعر الزمان في قوله:

محفوظة في العمق صنع أبوه   خلعت على جيّد الزمان مفاخرا[3].

فالأيام الماضية يحفظها في أعماقه فهي من صنع الأبطال من أجداده وآباءه تلك البطولات التي أضفت على الزمان مفاخرا، وهنا جسم الشاعر الزمان وحوله من لفظ معنوي إلى مجسد له "جيّد" كأيّ كائن حيّ وجعل من المفاخر "عقدا".

---

[1]- نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص406-407.

[2]- المرجع نفسه، ص407.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

يتزيّن به الزمان كما تتزيّن الحسناء وهو يرى أيضا في الحبّ صورة مجسمة لا تنثني للحادثات.

ويظّل حبك خالدا لا ينثني   للحادثات وإن بدون غوادرا[1].

فالحبّ تلك الصورة المعنوية التي تبصر بالعين ولا تلمس بأيّ حاسة من الحواس يكتسب صفة حسية وهي الأشياء وذلك لتقريب الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر المتلقي.

---

[1]- المرجع السابق، ص407.

الصورة الرمزية من خلال التجسيد:

الجسد هو الجسم، وهو البدن ولا يقال لغير الإنسان، وجسد تجسيدا أي ألبس المجردات بوصفها أجسادا والتجسيد تعبير بلاغي، وهو نسبه صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، ويكسب التجسيد الصور المعنوية أو الحسّية ملامح الانسان أو صفاته وأفعاله[1]. ومثال ذلك شعر "التليسي" فهو يجسد الوطن ويسبغ عليه سمات إنسانية:

أعطيتها من حياتي خير ما فيها ولا آمن عطائي من أياديها

جاءت علينا فجّدنا من شمائلها الشح يفقرها والجود يغنيها

أعطيتها بعض ما أعطت وما أخذت الا استزدت رصيدا من غواليها[2].

في هذه الأبيات يتحدّث الشاعر عن الوطن وقد صوره انسانا يبذل ما عنده يبادله الشاعر عطاء بعطاء، فهو يجسّد الوطن أنسانا كريما معطاءا، وكثيرا ما يجسّد الشاعر الوطن حتى إنّه جعل للوطن عينا وجبينا ويدا.

---

(1)- المرجع السابق، ص411.

(2)- المرجع السابق، ص412.

الصورة الرمزية من خلال تبادل الحواس "التراسل"

أ-التراسل من تراسل القوم: فأرسل بعضهم إلى بعض رسولا، وهو اِسباغ وظيفة اعتدنا عليها لحاسة معينة على حاسة أخرى فالحواس تتراسل، أي تأخذ واحدة منها ما تختص به الحاسة الأخرى، فتكون أكثر شفافية، وتتبدل وظائف الأحاسيس وفق رؤية الشاعر الأدبية، ووفق هذا المفهوم نظرنا إلى ديوان التليسي، فوجدا صورة حافلة بالتراسل من مدرك ذهني إلى بصري ومن مدرك ذهني إلى مدرك لمسي، ومن مدرك ذهني إلى مدرك سمعي ... ومن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك بصري قوله:

فوجّدت في قيظ الهوجر واحة وقنعت من حبّي بطيف شارد[1].

وصف الشاعر الطيف بأنّ شارد فتراسلت بذلك الحواس إذ ان الطيف صورة ذهنية والشرود صورة بصرية، فاستحالت بذلك الصورة الذهنية إلى صورة بصرية.

ب-ومن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك لمسي:

فاشرب على شرف الخيانة نخبها واترك بشاطئها الهوى مقتولا[2].

إنّ الهوى والقتل صورتانا متناقضتان لأن الهوى حبّ وسمو عن الأحقاد، والقتل بشاعة وانغماس في السوداء، ولكن الشاعر قد جمع بين الصورتين فجسد الهوى وتبادلت المدركات، فالهوى صورة ذهنية تتراسل مع القتل مقتولا، وهو صورة لمسية ومثل ذلك قوله:

حتى تزيد قصائدا وروائعا تذكي بروعتها فوائد الهامد[3].

فالروعة صورة ذهنية وتذكي صورة لمسية عند عملية الإذكاء.

---

[1]- المرجع السابق، ص415.

[2]- المرجع السابق، ص244-245.

[3]- المرجع نفسه، ص416.

ج-التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك سمعي:

من خلال تراسل الحواس نجد الذهني قد تراسل مع السمعي:

وللمشاعر في أكوانها نغم يدنو بأنفسنا حينا ويقصيها[1].

هنا انتقل المدرك الذهني "المشاعر" إلى مدرك سمعي "نغم" فالمشاعر عنده لا تحس فقط بل تسمع، ونلاحظ التراسل أيضا في قوله:

وذلك الجسد الناري لوعزفت عليه أهواؤنا رقت حواشيه[2].

فالعزف صورة سمعية لمسية تتراسل مع الصورة الذهنية "أهواؤنا".

د-التراسل من مدرك شمي إلى مدرك بصري:

تتبادل مدركات الشم مع البصر كما في قوله:

حتى طلعت على الأفاق زوبعة من العطور وشعرا غير معقود[3].

الصورة "زوبعة من العطر" تحمل مدركين مختلفين، زوبعة مدرك بصري سمعي والعطر مدرك شمي فهو يصف مدرك بصري بصفات مدرك شمي.

---

(1)- المرجع نفسه، ص نفسها

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- المرجع نفسه، ص نفسها.

هـ–التراسل من مدرك بصري إلى مدرك لمسي:

إذا أمعنا النظر في قوله:

قد كنت أنت البحر في أهواله وخفائه وصفاته البلوري[1].

نجّد في الصورة "صفاته البلوري" شفافية الصفاء ونقائه ندركها بالبصر أما البلور فهو صورة بصرية وندركها باللمس أيضا.

و–التراسل من مدرك بصري إلى مدرك سمعي:

نلمح تبادل المدركين في قوله:

هو وجه تناسقت فيه الألحان وفي نبله تسامى فابعد[2].

تحتوي الصورة "تناسقت فيه الحان" صورة تراسلية إذ تتبادل مدركات السمع مع مدركات البصر، فالتناسق صورة بصرية تتراسل مع الحان مدرك سمعي.

ز–التراسل من مدرك سمعي إلى مدرك لمسي:

تتبادل مدركات السمع مع اللمس.

طويتها في ساعدي نغمة تغتالني باللطف أي اغتيال[3].

فالطيّ صورة لمسية والنغم صورة سمعية، قد جمعهما الشاعر في صدر البيت، حيث تبادلت وتراسلت المدركات.

---

[1]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص417.

[3]– المرجع نفسه، ص 418.

ي–تراسل مدرك ذوقي في مدارك عديدة:

قد تكتسب كلمة بعينها أبعادا عميقة عندما يحيلها الشاعر إلى أكثر من مدرك بحسب تجربته الشعرية فكلمة "حلو" هي صورة ذوقية اكتسبت عدة أبعاد من خلال تراسلها مع مدارك أخرى ففي قوله "حلو القصائد"[(1)]. هي صورة ذوقية في حلو ولكنها تحال إلى مدرك سمعي بصري "القصائد" فهي صورة تراسلية لمدرك ذوقي مع مدرك سمعي بصري، وفي قوله "حلو لاهب"[(2)]. صورة ذوقية حلو تتراسل مع صورة لمسية بصرية "لاهب".

الصورة الرمزية من خلال التناص Intertextualite:

التناص ملفوظات مأخودة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض فهو حالة من التلاقح المشروع بين نص غائبا وآخر ماثل، حيث يتمثل الشاعر من خلال التجربة الشعرية نصوصا سابقة فتتداخل مع النص الحاضر، وهو التواجد اللغوي للنص في نص آخر، ونجد التليسي قد بحث في دراسة التناص وتوفر بحثه على كثير من صور التناص في نصوصه فهو يقتبس من القرآن الكريم، فنجد أحدى قصائده وقد حصلت عنوانا مقتبسا من القرآن الكريم "يقولون ملا يفعلون".

وقد جاءت الآيات صدقا بحقنا يقولون مالا يفعلون من الأمر

والنص القرآني قوله تعالى:" **و الشعراء يتبعهم الغاوون**" "224" ألم تر أنهم في كل واد يهيمون"225" وأنهم يقولون مالا يفعلون"226"[(3)].

---

(1)– المرجع نفسه، ص نفسها.

(2)– المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)– سورة الشعراء، الأيات 224–225–226.

ويتناص شعر" التليسي "مع الموروث الشعري العربي على أن التناص مع التراث لا يعني الوقوع في دائرة التقليد فيقول التليسي:

إن كان يحسب فرط الحب يدفعنا   إلى المذلة قد خاب مساعيه[1].

ويتداخل هذا القول ويتشابك مع قول أمرؤ القيس:

أغرّك منّي أن حبك قاتلي   وأنّك مهما تأمري القلب يفعل

وبؤرة التناص تدلّل الحبيب بإذلال المحبوب مع عدم قبول الأخير للخنوع والاذلال.

وقد تتناص نصوص التليسي الماثلة مع نصوص نثرية مختلفة يقول التليسي:

ألف من الأحضان ترعى ليلة   وتنيله ما شاء من إسعاد[2].

فهو يتناص مع نص غائب لقصص ألف ليلة وليلة حيث قصة الملك شهريار تحيط به النساء الحسناوات وفي كل ليلة يتزوج إمرأة جديدة.

ويكشف البحث علاقة تناص بين نصوص التليسي ونصوص أخرى من الشعر الحديث، فنجد علاقة تناص بين شعر التليسي وشعر الشابي في قوله:

أنا لا أقول الشعر أبغي رتبة   تعلو بها رتبي وتكسب وافرا[3].

حيث ينفي الشاعر عن نفسه صفة التكسب بالشعر وهو يضمن بذلك نصا مغنيا للشابي يقول فيه:

لا أنظم الشعر أبغي   به رضا أمير

---

[1]- نجاة عمار الهمالي، مرجع سابق، ص419.

[2]- المرجع نفسه، ص420.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

لا أقرض الشعر أبغي به اقتناص نوال

وبعد كل هذا نستطيع القول أن نصوص "التليسي" مشحونة بالصور الرمزية، التي تحمل جماليات تمكن القارئ من رؤية النص.

أقسام الرمزية:

تنقسم الرمزية في الآداب إلى ثلاثة أنواع:

أ-الرمزية اللغوية: وظيفتها نقل الصور اللغوية من نفس إلى أخرى، ويرى الرمزيون الغربيون مثل "بودلير" أنّ معطيات الحواس متداخلة متبادلة بمعنى أنّ كافة الحواس تستطيع أن توّلد وقعا نفسيا وأنّ بعضها ينوب عن البعض في التأثير النفسي ومثال ذلك وصف أحد الرمزيين الغربيين لون السماء وهي مغطاة بالسحب البيضاء بقوله:

وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ

فهو إن لم يحدّد اللون بلفظ من الألفاظ التي تعبّر عنه إلا أنه مع ذلك ولّد في نفوسنا إحساسا بهذا اللون ونقل إلينا وقعة في نفسه بعبارة نعومة اللؤلؤ التي استمدها من حالة اللمس[1].

ب-الرمزية الشعرية: وهي التي تظهر في الشعر الغنائي كما تظهر في شعر التمثيل، وهي في الشعر الغنائي تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام بحيث لا تستطيع أن نقف على تفاصيل المعاني التي تعبر عنها بهذا الشعر، وإنما ندرك الناحية النفسية العامة التي صدر عنها الشاعر ومثال ذلك قصيدة "مالارميه"زعيم الرمزيين في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر.

---

[1]- حامد حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث، مرجع سابق، ص137-138.

يقول:

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء –فصل الفن الهادئ– الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القائم

يتمطى العجز في تثاؤب طويل[1].

فالشاعر في هذه القصيدة ينقل إلى القارئ حالة نفسية معينة هي حالة الملّل، ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التي تحيط به، وهو لا يصف ذلك وصفا مباشرا، بل يرسل هذا الوصف في صورة غير مباشرة قوامها الخيال، يعتمد على صور رمزية يستطيع بها أن يوحي إلى الحالة النفسية التي أرادها.

ومثل هذه الرمزية الشعرية نجدها عند الشاعر الأمريكي الشهير إدجار آلان بو" في قصيدته "الغراب".

في منتصف ليلة كئيبة، وفي غمرة إنهاكي وضجري

وأثناء انكبابي على كتب طريفة غريبة عن المعارف المنسية

مال رأسي كدت أغفو، فجأة تناهى لسمعي صوت دق

كأنّ أحدا برفق على باب حجرتي يطرق

قلت متمنّيا: "إنّه زائر، على باب حجرتي يدّق

---

[1]– المرجع السابق، ص137.

هذا فقط، ولا ثان[1].

تتحدث هذه القصيدة عن زيارة غامضة يقوم بها غراب ناطق إلى عاشق مضطرب، وتتابع إنحداره البطيء إلى الجنون، أما العاشق الذي غالبا ما يقال أنّه طالب فإنّه يرثي فقدانه حبيبته "لينو" ويبدو أنّ الغراب الجالس على نصفي لـ "بالاس" يزيد من أسى العاشق تبرد يده المستمرة لكلمة "لاثان" Nevermore .

الرمزية الموضوعية أو القصصية:

وفيها يلجأ الأدباء الرمزيون إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة ويعالجونها بواساطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكله واقع الحياة فهي لا ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية نفسية كانت أو أخلاقية أو بمعنى أوضح فإن الرمزيين يرسلون هذه الحقائق في صورة قصص على ألسنة الحيوان بقصد النقد أو التوجيه وبخاصة في الأحوال التي يخشى منها الإباء والتصريح بأسماء من ينقذهم أو يهاجمونهم ومن هذا الطراز نجد "ابن المقفع" من خلال "كليلة ودمنة"[2].

وكثيرا ما يلجأ الرمزيون الموضوعيون إلى الأساطير القديمة لتحقيق هذا الغرض، وأحيانا يبتكر الكاتب الرمزي وقائع مسرحيته من خياله مثل مسرحية "الأشباح" للرمزي "أبسن" ومسرحية "الصفقة مع الشيطان" للرمزي "جيروم" التي هي مثلت في دار الأوبرا عام 1954م[3].

---

(1)– الغراب، إدغار آلان بو www.aldujarlondon.com

(2)– حامد حنفي داود، مرجع سابق، ص138.

(3)– المرجع نفسه، ص139.

خلاصة القول أنّ الرمزية ظهرت في الأدب العربي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وكانت عبارة عن تقليد للشعراء الغرب خاصة بودلير، فاليري، مالارميه، تميزت بخصائص أهمها الواقع المادي والتشبيه، الإستعارة، الكناية، ظهرت في الشعر المعاصر خاصة مع بشر فارس، سعيد عقل، دبر شاكر السياب، نازك الملائكة، إليا أبو ماضي.

الفصل الثاني

أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزيتين الغربية والعربية

لا شك أنّ الرمز في الأعمال الفنية عامة والأدب خاصة له وظيفة حيوية، فضلا على انه صورة موحية مؤثرة من صور الجمال التعبيري، ولهذا فلا نكاد نقع على اثر أدبي إلا ونجده يحتفي "بالرمز" مهما تنوعت الأساليب، وسواء أقل استخدام الرمز أم كثر، وذلك الرمزيون بما للأدب من موهبة صادقة، وثقافة واسعة وتمكن من امتلاك ناحية الأداة، وقدرة على تعميق رؤاه، وغرسها في فكر القارئ ووجدانه، كما أنه يخفف من رتابة السرد ذي الإيقاع البطيء، ويكسب التعبير حيوية وإثارة ويجسم الرؤية تجسيما بارزا، مما يساعد على إلهام المتلقي بالمعاني التي يريدها الكاتب ويركز عليها، ويرتبط الرمز بصاحبة ارتباطا وثيقا، فهو ينبعث من قلب الفنان المؤثر ويحمل في انبعاثه انعكاسا لعقيدة ذلك الفنان وثقافته وميوله، هكذا يتنوع الرمز تبعا لما يحفل به العالم النفسي والفكري لدى الأديب.

المبحث الأول: أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزية الغربية والعربية

أوجــه التشابه:

كان المذهب الرمزي ينظر إلى العالم الحسي بكثير من القلق والتوجس، فلا نلمح منه إلا أصداءا لعالم آخر غير منظور تكمن فيه الحقيقية الجوهرية لعالم الإنسان[1]. فكل فكرة مجردة معادلها في الحقائق الحسية ومن هنا يكمن دور الأديب في الربط الفني الدقيق بين العالمين الحسي والمجرد، وجاء الرمز لاستجلاء المجهول النابع وراء الحس أو داخل ذواتنا ولاتصل إلى ذلك باللغة المألوفة والكلمة المباشرة بل من المعاني، والصور والدلالات والمشاعر التي تصاحب ذلك.

ولذلك فقد عمّد الرمزيون إلى نمط من الكلمات والاستعارات والتشابه وما يقابلها من معاني ودلالات يحققون من خلالها إيحاءاتهم وإشارتهم فالكلمة الموحية أشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه[2].

تصل القدرة على التعبير عن طريق اللغة إلى الكمال، وما ينطوي عليه من سحر وارتقاء في الروح والنفس[3].

كما أنّ المذهب الرمزي العربي انتشر بشكل واسع في الشعر العربي الحديث، لأن الشعراء العرب اتخذوا الرمزية ستارا يخفون وراءها المعاناة والأوضاع الإجتماعية المتأزمة، وبذلك عبرت الرمزية العربية عن التجارب الإنسانية والأهداف القومية والوطنية[4].

---

(1)– ياسين الأيوبي، مذاهب معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، د.ط، 1982م، ص32.

(2)– المرجع نفسه، ص 36.

(3)– محمد حمود، الأدب الألماني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص80-81.

(4)– محمد ألتونجي، الآداب المقارنة، ص 244.

وهي بذلك متأثرة بالرمزية الغربية الفرنسية، فالشعر العربي عرف هذه الرمزية بتأسيسه على إنجازات الشعر الغربي والرمز الحديث يقوم على الخيال المطلق، نظرية تراسل الحواس، شمولية الرؤية الجمالية الذاتية الامتداد والزمني والأسطوري، وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة وإيقاع معقد تترصد دلالته القصوى في قاع بنية متبكرة تتجاوز النموذج المألوف والعالم الزائف الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط، بل صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصي الكشف[1].

وفي القرآن الكريم " ما قد يتلاقى والرمزية الغربية نوعا ما في "شجرة الزقوم" الذي يبدو في التصوير الرمزي الغربي والرمزية الغربية أخذت تغزو الأدب العربي في العصر الحديث وذلك لإتصال العرب بالثقافة الغربية بالوسائل المختلفة مما كان له في الأدب العربي، خاصة في تقليدهم للرمزية الغربية وهذا التقليد كان عاملا أساسيا تفشي الرمزية في الأدب العربي خاصة الحديث، "فهجرة العرب إلى الغرب جعلتهم يتأثروا بالرمزيين الغربيين أمثال "بودلير"، "مالارميه"، "فيرلين"، ونجد الدعوة إلى الرمزية ومبادئها أقوى وأشد عند شاعرين من شعراء الأدب العربي الحديث، حاولا تقليد الرمزيين الغربيين في المبادئ والإنتاج الفني معا، هما "بشر فارس" زعيم الرمزية في مصر، و"سعيد عقل" زعيم الأدب الرمزي في لبنان.

ومن هنا يمكننا أن نستخلص أنّ كلا من الرمزيتين إتخذتا الرمز للتعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الإيحاء والتلميح بدلا من الأسلوب التقريري المباشر، الإعتماد على الغموض والإبهام، استخدام الخيال حبلا يعالجون من خلاله القضايا الإنسانية والأخلاقية والأهداف القومية والوطنية.

---

(1)– إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، د.س، ص276.

أوجــه الإختلاف:

إنّ إختلاف الرمزية العربية عن الرمزية الغربية راجع إلى إختلاف الباحثين والمفكرين، فهناك من يقول بأن الرمزية الغربية ملحدة على عكس الرمزية العربية مؤمنة، فإذا نظرنا إلى منهج الرمزية الغربية ومنهج القرآن الكريم فإن هذا الأخير جمع بين الإيحاء والوضوح وخاطب العقل والشعور معا، أما الرمزية الغربية فقد نفرت من الوضوح لأنه لا يحقق الإيحاء ولأن الرمزيين خاطبون الشعور فقط وجافوا مخاطبة العقل.

والرمزية في الغرب مذهب مخالف في أصوله ومبادئه الرمزية عند العرب، فهو مذهب يقوم على الذاتية المطلقة، وينفر من العالم الواقعي المحسوس، ومن أجل ذلك إعتمد على الغموض والإبهام، وقد إعتمد المذهب الرمزي الغربي على غرضين أساسيين، أولهما الابتعاد عن العناصر النثرية في الشعر وثانيهما الإتصال بالعالم المثالي عن طريق الفن والأدب المغربي لم يكن بمعزل عن المجتمع وما يدور فيه من أحداث سياسية وإجتماعية ولا يعيش الرمزيون العرب في العالم الوهمي كما يعيش فيها الرمزيون الفرنسيون[(1)].

والرمز قريب من الإستعارة التصريحية، ولتوضيح هذا هناك فرق بين الإستعارة والتشبيه عند العرب وعند الغرب "فالتشبيه عند الأوروبيين لابد أنّ تذكر فيه أداة التشبيه فإذا حذفت أصبح التشبيه استعارة، ولكن التشبيه عند العرب يظّل تشبيها.

وإن حذفت منه أداة التشبيه ينتقل إلى الإستعارة إذا حذف المشبه (إستعارة تصريحية، وإذا حذف المشبه به "إستعارة مكنية" فإذا قلنا "الفتاة وردة" فالقول عندنا تشبيه بليغ وعند الأوروبيين استعارة ففي هذا المثال: الفتاة هي الحد "أ" والوردة هي الحد "ب" فإذا حذفنا الحد

---

(1)– الرمزية في الأدبين العربي والغربي، www.com.org.

"أ" فإنّ الوردة تكون رمزا للفتاة، هذا المفهوم يوحي بأنّ الرمز ليس إلا وسيلة لتأدية الرموز إليه، فإذا أداها انتهت وظيفته وبات كالحاسدة "البطارية" التي ترمى بعد أن تفرغ شحنتها[1].

ومن هنا يمكننا أن نستنتج أنّ الرمزية الغربية مذهب ملحد يسعى إلى الدخول في عالم اللاحدود عالم الأطياف على عكس الرمزية العربية المؤمنة تسعى إلى البحث عن الجمال الفني داخل النفس.

---

[1]- عبد الرحمان نصرت صالح، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، دار جهينة عمان، ط1، 2007، ص150-151.

يعّد توفيق الحكيم من رواد الأدب العربي والمؤسس الأصلي لفكرة المسرح الذهني التجريدي، حيث أسهمت مؤلفاته الروائية والمسرحية في إثراء المكتبة العربية الحديثة وخصوصا في القرن العشرين للميلاد، هذا ما جعله في مقدمة الكتاب المسرحيين في العالم العربي تميز أسلوبه في الكتابة المسرحية بأنه كتب من أجل القراءة فقط لذلك لا يمكن تمثيل العديد من مسرحياته مما أدى إلى تسمية طريقته في الكتابة المسرحية بإسم المسرح الذهني والذي يكتشف القارئ تفاصيله من خلال القراءة والرموز التي تضاف إلى النص ترتبط مع الواقع بشكل مباشر.

الشكل الفني في مسرح توفيق الحكيم:

1-اللغة الحوارية:

اشتهرت مسرحيات الحكيم بلغة حوارية متقنة ومرنة جعلت اللغة العربية قادرة على التعبير الدرامي، ولقد جمع بين اللغة العامية والفصحى، وقد طرح هذه القضية في مقدمة مسرحية "الصفقة" قائلا: "التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة تفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن"[1].

2-الأسطورة والرمز:

إمتاز الحكيم بفهم عميق للتراث فتعامله مع التراث تعامل شمولي ينطلق من التراث الشعبي الديني والأسطوري، وتظهر هذه الخصوصيات في تعامله مع الأساطير الخالدة وصياغتها بطريقة جديدة ولا تهتم بالأسطورة فقط بل إنّها تستلهم ما فيها من مواقف إنسانية خالدة وتحويلها إلى رموز ذهنية.

3-عناصر المسرح:

لقد توفرت في مسرحيات الحكيم عناصر مسرحية كالحوار والأحداث الصراع الدرامي، غير أنّ "منور" يلاحظ أنّ هذا الصراع كان تجريديا ذهنيا بين مقولات مجردة، ولم يكن إنسانيا يقول:" الواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها في إدارة الحوار الذي يعرضها بواسطته، ولكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه

[1]- أبا عوص أحمد، الفرابي عبد اللطيف، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص437.

داخل الذهن البشري، فالشخصيات في مسرحه الذهني "تبدوا حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة ومؤثرة فيه ..." [1].

[1]– المرجع السابق، ص نفسها.

أشكال المسرح عند توفيق الحكيم ومضامينه:

يمكننا حصر تنوع الكتابة المسرحية عند الحكيم في ثلاث إتجاهات رئيسية:

1-مسرح الحياة:

مسرح الحياة أو المجتمع يستلهم موضوعاته من حياة الأشخاص والمجتمع للكشف عن حقائق النفس والمجتمع وقد بدأ توفيق الحكيم بكتابة مسرح الحياة في مطلع حياته، ومثال ذلك مسرحية "أريد أن أقتل " ولعلّ أهم كتاباته حول الحياة تتناول قضية المرأة فقد كتب مسرحيات "المرأة الجديدة" و" جنسنا اللطيف" و" حديث صحفي و"الخروج من الجنة" و"النائبة المحترمة" وترتبط كلها بالمرأة[1].

وجل هذه المسرحيات يهاجم فيها الحكيم المرأة متخذا موقفا سلبيا منها، ولا شك أنّ اهتمامه الكبير بالمرأة في مسرحياته يجعلنا نقول أنّها لعبت دورا كبيرا في حياته، ويرى الدكتور مندور في كتابه "مسرح توفيق الحكيم" أنّ رؤية الحكيم للمجتمع وقضاياه في بداية حياته كانت جد سلبية ولم تستطع أن تخلد لنا نماذج بشرية كما كان الأمر في المسرح اليوناني والأوروبي.

2-المسرح الذهني:

يعتبر المسرح الذهني من أهم الإنتاجات الأدبية عند توفيق الحكيم في فن المسرح في العصر الحديث، مما جعله في مقدمة الكتاب المسرحيين في العالم العربي، ولكن تمير أسلوبه في الكتابة المسرحية بأنه كتب من أجل القراءة فقط لذلك لا يمكن تمثيل العديد من

[1]- المرجع السابق، ص434.

مسرحياته، مما أدى إلى تسمية طريقته في الكتابة المسرحية باسم المسرح الذهني التي تضاف إلى النص وترتبط مع الواقع بشكل مباشر[1].

ولكن مجموعة من المقالات الذهنية المجردة كالزمن والموت والواقع والمثال والقدرة ... الخ[2].

يقول "محمد مندور" :" والكثير من مسرحيات الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية أو الأسطورية، ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولّد غن هذه الفروض لو تحققت"[3].

3-المسرح الهادف:

"بعد الثورة المصرية سنة 1952م، وقع تحول حاسم في اتجاه الحكيم المسرحي، وأصبح متأثرا بمبادئ اشتراكية مما دفعه إلى كتابة مسرحيات اجتماعية تبتعد عن الإتجاه الذهني الذي تميّز به وقد كتب في مقال تحت عنوان "التجربة الحية في الأدب" من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية، معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصرا فعالا حيّا في العصر الذي يعبر عنه أو في المجتمع الذي يصفه أو في البيئة التي يسجل أحداثها"[4].

---

(1)- الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية، ط2، 1999، ص497.

(2)- المرجع السابق، ص 435.

(3)- المرجع السابق، ص نفسها.

(4)- المرجع السابق، ص نفسها.

الخصائص الجمالية لمسرح توفيق الحكيم:

تنوع الشكل المسرحي عند "توفيق الحكيم" حيث نجد في مسرحياته الدراما الحديثة والكوميديا والتراجيوكوميديا والكوميديا الاجتماعية، كما أنّه جمع بين المذاهب الأدبية المسرحية في كتاباته المسرحية"[1].

حيث نلمس عنده المذهب الطبيعي والواقعي والرومانسي والرمزي، كما أنّه استطاع في أسلوبه أن يتفادى المونولوج المحلي الذي كان سمة ظاهرة عند بعض الكتاب الذين سبقوه واستبدله بالحوار المشع والحبكة الواسعة.

تزخر مسرحيات "توفيق الحكيم "بجمال التعبير والدقة والتكثيف الشديد وحشد المعاني والدلالات والقدرة الفائقة على التصوير الفني، كما يعتني بدقة تصوير المشاهد وحيوية تجسيد الحركة ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق شديد.

ومن هنا يمكننا أن نستنتج خاصية تميّز بها مسرح توفيق الحكيم الذهني بصفة خاصة ومسرح اللامعقول والاجتماعي بصفة عامة، "وهي النظام الدقيق الذي اتبعه في اجتيازه للموضوعات وتفاصيلها والبناء المحكم لهذه المسرحيات الذي توصل إلى أسراره بعد تمرس طويل بأشهر المسرحيات العالمية"[2].

وكل هذه الميزات المتنوعة في مسرح توفيق الحكيم توحي لنا وبعمق أنّ الفن المسرحي في الأدب العربي تجسده تلك النزعة الذهنية المشتملة على عنصري الواقعية والرمزية، فهذه النزعة هي التي منحته صفة التميّز ومن هنا يمكننا القول أنّ جمالية الفن

---

[1]– موسى فاطمة، الخصائص الفنية في مسرح توفيق الحكيم.

[2]–الصوري محمد مبارك، الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم، مجلة البيان، القاهرة، العدد 270، سبتمبر 1988م، ص54.

المسرحي عند "توفيق الحكيم" تتجلى في تلك البراعة الفائقة في إتمام العمل الدرامي بكل عناصره، وتكمن هذه القدرة في التزاوج بين ما هو واقعي وما هو رمزي.

طبيعة الرمز في مسرحية توفيق الحكيم:

لعبت الأسطورة بمواضيعها ورموزها دورا خلاقا في آثار توفيق الحكيم الرمزية لما لها من قوة الدلالة والإيحاء فهو يلجأ إليها لما تضفيه على المسرحية من طابع التجريد والرمزية، إنه يحب الرموز وعالم الرموز وهو يفضلها لما لها من أهمية داخل الإنتاج الفني "وقد أظهر توفيق الحكيم اهتماما بالغا بالفنون فدرس الموسيقى والرسم وكان لهذين الفنين على الأخص الأثر المباشر على اتجاهه الفني وهو يرى أن يمثل هذا التأثير شيء طبيعي بالنسبة إلى كل مشتغل بالأدب أو ينبغي أن يكون كذلك"[1].

فليس هناك اتجاه أدبي احتفل بالفنون جميعا مثلما احتفل بها الاتجاه وخاصة في المسرح وقد أقر الرمزيون على أن المسرح ينبغي أن يستوحي جميع الفنون من رسم وموسيقى ورقص وشعر "[2].

هذا الجو الفني الرفيع الذي عاشه الحكيم "أثر في تكوينه الفكري والفني وحدد مسار اتجاهه نحو الرمزية"[3].

وقد ظهرت نزعته الرمزية في أول أعماله المسرحية بعد عودته من فرنسا مسرحية "أهل الكهف" "مسرحية شهرزاد" "بيجماليون" "سليمان الحكيم"، وغيرها من المسرحيات إعتمد

---

(1)- توفيق الحكيم، الحكيم (مجموعة أحاديث له من مختلف الصحف والمجلات) ،مطابع الاهرام التجارية، مصر 1971م، ص23.

2-Jacque Fobichez, le symbolisme au théâtre logne.poe et les debuts de l'oeuvere, larche , paris 1957, P176.

3-Jacob M landan, Etude surale theatre et le cinema arabes, traut de l'anglais par francais le cleac, ed, GP maosomaeure et laroce paris 1965,P128.

توفيق الحكيم على الأفكار أكثر مما اعتمد على الديكور المسرحي ورسم الأبطال والشخصيات وكان همه الأول جعل الحوار شاعرا[(1)].

لجأ إلى الرمز الذي يعتمد على الإيحاء[(2)]، وكان الرمزيون في تركيزهم على العالم الداخلي متأثرين في ذلك بعلم النفس الذي لفت الأنظار إلى أن وراء عالم الشعور الإنسان الواعي عالما لا شعوريا هو الذي يسيّر الإنسان ويوجه سلوكه في غالب الأحيان وله أثر على شخصيته لذلك يعتقد الرمزيون أن الشخصية وهم زائف ولا يقيمون لها وزنا في فنهم المسرحي، وحطموا النماذج الإنسانية التي كان المسرح الواقعي التحليلي يعتمد عليها وقد تأثر توفيق بهم "يرى فكرة النموذج الإنساني الثابت وهما"[(3)]. من خلال هذا التعبير نجده يرتبط بفلسفة الرمزيين عن الكون، الحياة ، الإنسان وأهم ما يميّز أسلوبه هو استخدام الصورة والرمز للتعبير عن الفكرة.

وبما أنّ المسرحيات مؤسسة على الرمز فلا بد لنا أن نحدد هذا الرمز وطبيعته على بعدين أساسيين: الرمز الأسطوري يستند مباشرة إلى الوقائع الأسطورية، الرمز التوليدي يستند على تجاوز القصص والأساطير.

1-الرمز الأسطوري: تتنوع مصادر توفيق الأسطورية تنوعا كبيرا يشمل القصص المستمدة من القرآن، والتراث الإسلامي والتاريخ مثل مسرحيات سليمان الحكيم، أهل الكهف، شهرزاد السلطان الجائر، أو المستمدة من الأساطير الإغريقية مثل مسرحيات بجماليون، براكاسا، الملك أوديب أو المستمدة من الأساطير الفرعونية مثل إيزيس أو من الأساطير المستمدة من الفولكلور الشعبي كما هو الحال في مسرحية يا طالع الشجرة، حتى إنّه استقى

---

(1)- تسعديت ايت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان 1986، ص97-98.

2 – Atia Abul naga, les sources français du theatre egyptien p279.

(3)- إسماعيل أدهم، إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، دار سعد، دط، مصر، 1976، ص131.

من العادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة، ولا شك أنّ دور الأسطورة كان ذا أثر كبير على البناء الرمزي لمسرحيات توفيق بحيث أهدته بالعناصر اللازمة لتشكيل رؤيته الفكرية والفنية، ولكن هذه الرؤية تأتي في كل حالة من أحوالها الجديدة معايرة للواقع الأسطوري[1].

هنا تبرز قدرة توفيق في استخدامه الأساطير ودلالتها حيث يجعلها تستجيب بحرارة لأعمق التجارب التي أراد الكاتب أن يصيبها في أعماله الفنية.

2-الرمز التوليدي:

تتمثل قدرة توفيق في تجاوز القصص والأساطير وما تقدم من إيحاء يمثل التشكيلات والعلاقات البنائية الرمزية التي تتولد من خلال التطور الدرامي في المسرحية وتأتي هذه التشكيلات والعلاقات في هذا المجال لتحدد من خلالها الخصائص الفنية التي تتحول بفضلها الدلالات القصصية والأسطورية في سياقها المحدود المعروف إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل العمل الأدبي وهذا العنصر توليد الرمز هو الذي يمارس سلطة التأويل وإعادة الخلق، وبفضله تتحول الدلالات القصصية والأسطورية إلى جزء من التجربة[2].

وعلى ذلك فكاتب يجمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادره، وقد يتشابك هذان الرمزان تشابكا يصعب معه التفريق بينهما، لأنّ الظلال الأسطورية تقدم إيحاءات تفيد الكاتب في بناءه الدرامي، وكذلك البناء يحول الأسطورة عن مجراها المعروف لتصبح رمزا له دلالة مختلفة وبناءا على ذلك يمكن القول: إن توفيق يخضع الرمز القصصي والأسطوري لسياق التجربة الدرامية فقد رأينا استخدامه لقصة أهل الكهف

---

[1]- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، دط، 1968م، ص166.

[2]- المرجع السابق، ص166-167.

وشخصية أوديت بالذات فيما يتعلق بشخصية إزيس فعلى الرغم من أنّ له دلالة أسطورية معروفة فإنّ توفيق أخضع هذه الدلالة للتجربة التي هو بصددها، لذلك كانت دلالاته تختلف من موقف إلى آخر ومن سياق إلى آخر.

وهكذا نجد هذه الشخصيات قد جمعت بين دلالتها الأسطورية والمغرى الذي يتولد من السياق الخاص المرتبط ارتباطا وثيقا برؤية الكاتب، وبذلك يصبح الرمز الذي يتولد عن هذا التفاعل بين العناصر المختلفة مزدوج الدلالة به مدلول مباشر ينبثق من الأسطورة نفسها، وله مدلول غير مباشر يخضع للسياق الشامل[1].

هذا ما فعله توفيق في جماليون الحكيم وجه جديد للأسطورة وأوديب وشهرزاد وإيزيس وغيرها من الشخصيات الأسطورية التي خلقها خلقا جديدا، كلها وجوه جديدة لم تعرفها الأسطورة.

---

[1]– المرجع السابق، ص168.

المبحث الثاني: أوجه التشابه والاختلاف بين مسرح توفيق الحكيم ومسرح فيكتور هوجو:

أوجه التشابه:

يعتبر توفيق الحكيم من ابرز رواد الأدب العربي في العصر الحديث ويعني هذا أنه من الذين أخذوا على عاتقهم التجديد والتغيير، وعندما نقول التجديد والتغيير فإننا نعني النهوض بهذا الأدب في أرحب أشكاله وأجناسه وهذه الحركة التجديدية لم تأت من الفراغ بل كان مردها دوافع وعوامل قوية يشهد عليها تاريخ الأدب ومن أهم هذه العوامل، عامل تلك الحركات التي قام بها معظم كتاب ذاك العصر بالإطلاع على الثقافة الغربية وتوفيق الحكيم هو النموذج لهذا العامل الرئيسي الذي تميّز به العصر الحديث، فقد سافر إلى فرنسا لدراسة الحقوق التي كانت رغبة والده، أما في ذاته كان يحمل حبا بليغا للفن المسرحي، فامتلك هذا الفن فكرة ووجدانه وراح يحاول بكل اجتهاد أن يجلب هذا الفن إلى أدبنا ويجعل له مبادئ كالتي هي في الأدب الغربي، وقد كان هذا ما سعى إليه[1].

فقد تمكن من ان يؤرخ لهذا الفن في أدبنا العربي وبحكم أنه عاصر مراحل الانتقالية في المسرح بدءا من سفره إلى فرنسا حيث عاش تلك التحولات التي مرّ بها المسرح، خاصة بعد الحرب العالمية الأولى، فمعايشته لكل هذه التحولات تجعل منه السباق في عصره في افتعال الفن المسرحي وجعله فرعا هاما من فروع الأدب[2].

كما أن الرحلات التي قام بها إلى الخارج واحتكاكه بالأدباء الغربيين أمثال فيكتور هوجو، أكسبه روح التطلع والتأثر والاكتساب والنقل في أحسن صورة دون مبالغة في هذا التأثر.

---

(1)– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2003، ص28.

(2)– المرجع السابق، ص32.

فيظهر تأثر توفيق الحكيم في اختياره لموضوع مسرحية إيزيس بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي، وهذا بالنسبة لجميع مسرحياته التي استلهم فيها التراث الإنساني العالمي فالمسرحيون المحدثون في فرنسا كانوا يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير اليونان والرومان وكذلك توفيق الحكيم في مسرحه اعتمد على التراث العالمي فاستلهم أعمالا عن "بيجماليون"، "أوديت"، "براكسا"، "أهل الكهف"، وأخيرا "ايزيس".

وكذلك ظهر تأثر الحكيم من مسرح "فيكتور هوجو" واستفاد منه، فالحكيم الذي أقنعه عباقرة الأدب الفرنسي بضرورة العودة إلى جذور الفكر الأوروبي، كان جادا في دراسة الأدب التمثيلي ولم يحاول للأسف تعلم اللغة الإغريقية واكتفى بقراءة مؤلفاته في ترجمات فرنسية، إذن توفيق الحكيم فنان مبدع مقتدر استقى من الأدب الغربي ومن أدبائه أفكاره التي جسدها في أعمال فنية جعلت منه رائدا في الأدب العربي في العصر الحديث.

أوجه الإختلاف:

يعتبر اختيار توفيق الحكيم للفن المسرحي راجع إلى حياته وميله للفن وإطلاعه على كبار الأعمال المسرحية الغربية سعى إلى تجديد الثقافة والأدب العربي يقول غالي شكري في كتابه ثورة المعتزل عن مسرح الحكيم "كان نقله ثورية في تاريخ الأدب العربي، فهو لم يكن مجرد إضافة إلى أحد فروعه المستقرة ولكنه كان فرعا جديدا يضاف إلى شجرة هذا الأدب فارتياد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية يعد ثورة فنية كاملة"[1].

ويرجع غالي شكري هذه الأهمية إلى ثلاث عوامل:" أولها أنّ الحكيم خرج بالفن المسرحي من الفوضى والتهريج نحو إقامة فن أصيل وثانيها أنه استلهم كبار المسرحيين العالميين وفهم بعمق خصائصهم الفنية وثالثها أنّه كان يتجنب الإفصاح المباشر عن آرائه

[1]– أباعوص والفارابي عبد اللطيف، مرجع سابق، ص433-434.

وأفكاره ولهذا اتجه إلى الرمز والأسطورة هكذا بقيت خطوة الحكيم جادة في المسرح المصري الحديث"[1].

فالحكيم كان ينفرد بالدراما الذهنية في المسرح المصري الحديث في سلسلة مسرحياته الذهنية التي قال عنها في مقدمته لمسرحية بيجماليون 1946م "ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، واجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"[2].

كما يقر توفيق الحكيم في هذه المقدمة أنه قد استبدل المفاجأة التقليدية بمفاجأة أخرى، تتفق مع الشكل الجديد الذي تخيره "ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة".

"والمسرح الذهني عند توفيق في أغلبه يمتاز بغلبة الناحية العقلية وخضوعه لمقتضيات فكرية ذهنية يريد المؤلف أن يبرزها عن طريق الحوار"[3].

أمّا الأفكار Drama of Ideas بأنها المسرحية التي تعني في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل بالأوضاع الإجتماعية والسياسية"، ويعني هذا أن مسرحية دراما الأفكار هي تلك المسرحية التي تترادى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بإنتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنّما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب.

---

[1]– المرجع نفسه، ص434.

[2]– الورقي السعيد، تطور البناء الفني في ادب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2002، ص99.

[3]– عبد القادر القط، في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة، مصر، ط1، د.س، ص46.

"يتوجه مؤلفو هذه المسرحيات بها عادة إلى العقل وذلك دون إغفال لحقيقة العمل الفني، وهي أنه يوحي بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة"[1].

إزدهرت هذه الدراما في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا خاصة مع "فكتور هوجو" وكان أكثر هؤلاء الكتاب تطرفا في الاعتماد على الأفكار والتحليل الذهني في حبكة المسرحية وفي غرض الشخصيات، وتعتبر مسرحية دراما الأفكار مرحلة متطورة عن الميلودراما[2].

وفي مسرح اللامعقول يقول الحكيم:" إنّ اللا معقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لماضي فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللا معقول ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنيا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة، فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا، لأنها أقدم وأعمق وأشد ارتباطا بشخصياتنا".

ومن هنا نستنتج أن توفيق الحكيم تأثر بالأدب الفرنسي وبالأدباء الفرنسيين أمثال فيكتور هوجو، بول هرفيو، هنري بك واستقى أدبه منهم إلا أنّه انفرد بالمسرح الذهني الذي جعل منه أبرز الرواد في الأدب العربي[3].

---

1 –philip A coggin, Orama and eduction, thames a,d hudson, london, 1950, p249.

(2)– الورقي السعيد، مرجع سابق، ص99.

(3)– دوارة فؤاد، في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأسيس والنشر، مصر، د.ط، 1963، ص26.

الخاتمة

وفي الأخير نستنتج أنّ الأدب المقارن ظهرت فيه جملة من الدراسات المعمقة والتي تجسدت فيها بعاملي التأثير والتأثر من خلال الإطلاع على فنون الآداب المختلفة.

فالعرب اتصلوا بالثقافات الغربية واحتكوا بمذاهبها واقتبسوا من ألوان الثقافة الغربية والآداب الأجنبية وكان من أثار ذلك التأثر بالمذهب الرمزي في فرنسا في القرن التاسع عشر، والرمزية عند الغرب مذهب يخالف في أصوله ومبادئه الرمزية عند العرب، فهو مذهب ينزع إلى الذاتية المطلقة وينفر من العالم الواقع المحسوس وينزوي عن المجتمع، وقد استهدف هذا المذهب غرضين أساسيين أولهما: تخليص الشعر من العناصر النثرية وثانيهما الاتصال بالعالم المثالي عن طريق الفن، والأدب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع، وما يدور فيه من أحداث سياسية واجتماعية، فقد شاع في الأدب العربي الحديث كثير من مظاهر الرمزية الأوروبية في مصر خاصة وفي لبنان أيضا وحاول بعض الأدباء أن يتجهوا اتجاها رمزيا غريبا في الفن المسرحي الذي يعد من أكثر الفنون بعدا عن أدبنا العربي ولكن هذا لم يكن مستحيلا على الأديب "توفيق الحكيم" الذي كان مولعا بهذا الفن المسرحي واستطاع بفنيته الكبيرة أن يؤصل لهذا الفن في أدبنا العربي متأثرا بذلك بالمسرح الغربي، بحيث جسد الرمز واستطاع أن يؤصل في الثقافة العربية هذا المولود الجديد الذي استقاه من الثقافة الغربية وخاصة الأدب الفرنسي.

الملاحق

حياة فيكتور هوجو « Victor Hugo »

أديب وشاعر ورسام فرنسي،ولّد في بيسانسون في إقليم دوبس شرقي فرنسا في عام 1802م، وهو الإبن الثالث لوالده الذي كان يعمل ضابطا في جيش نابليون ولد فكتور في جو عائلي يواجه بعض المشاكل الزوجية بين والديه ولكنهما لم ينفصلا إلا عندما أصبح عمره السادسة عشر، أخذته والدته للعيش معها في باريس في حين كان والده يؤدي الخدمة العسكرية، وقد أحب فكتور باريس وأطلق عليها إسم "المكان الذي ولدت فيه روحي".

تلقى تعليما جيدا في الأدب اللاتيني ودرس الحقوق وفي عام 1816م، ملأ دفاتره بالقصائد الشعرية والمسرحيات وفي عام 1822م نشر أول ديوان شعري تحت عنوان "أناشيد وقصائد متنوعة"، واستمر هوجو في كتابة النثر والشعر والدراما والمقالات السياسية، واشتهر كأحد الكتاب الشباب الذين أطلقوا على أنفسهم "الكتاب الرومانسيين" وكان هو جو معارضا طوال حياته لفكرة الإعدام وقد عبر عن موقفه هذا في أعماله الأدبية وكتاباته وفي عام 1831م، نشر روايته الشهيرة "أحدب نوتردام" التي وضحت موقفه المناهض لعقوبة الإعدام[1].

---

[1]– روائع أمير الأدب الفرنسي فكتور هوجو، www.maqi.net

أعمالـه:

- البؤساء.
- عمال البحر.
- أحدب نوتودام.
- الضاحك الباكي.
- رسائل وأحاديث من المنفى.
- مسرحية لوركيس بورجيا ... الملك.
- مذكرات محكوم عليه بالإعدام.سس
- ملائكة بين اللهب[1].

[1]– المرجع السابق.

أجمل أقواله:

- أنا الذي ألبست الأدب الفرنسي القبعة الحمراء "أي قبعة الجمال".
- تبدأ الحرية حين ينتهي الجهل ... لأن منح الحرية لجاهل كمنح السلاح لمجنون.
- لا قوة كقوة الضمير ولا مجد كمجد الذكاء.
- ليس هناك جيش أقوى من فكرة جان وقتها.
- من الممكن مقاومة غزو الجيوش، ولكن ليس من الممكن مقاومة الأفكار.
- حرروا الحرية والحرية تقوم بالباقي.
- غير وجهات نظرك وحافظ على مبادئك، غير أوراقك وابق مترابطا مع جذورك.
- لا تكثر الإيضاح فتفسد روعة الفن[1].

من خلال هذه الأقوال نستنتج أن فيكتور هوجو أثر في الأدب الفرنسي بأفكاره وأعماله وأقواله في العصر الذي عاش فيه.

[1]– من أقوال الأديب الفرنسي فيكتور هوجو https//victor–iq.blogspot.com

تعريف رواية البؤساء:

رواية البؤساء بالفرنسية « Les Miserables » رواية للكاتب الفرنسي فكتور هيجو نشرت سنة 1862م، وتعد من أشهر روايات القرن التاسع عشر، إنه يصف فيها وينتقد الظلم الاجتماعي في فرنسا بين سقوط نابليون في 1815 والثورة الفاشلة ضد الملك لويس فيليب في 1832، إنه يكتب في مقدمتها "تخلق العادات والقوانين في فرنسا ظرفا إجتماعيا هو نوع من جحيم بشري"[1].

تصف البؤساء حياة عدد من الشخصيات الفرنسية على طول القرن التاسع عشر الذي يتضمن حروب نابليون، مركزة على شخصية السجين السابق جان فالجان ومعاناته بعد خروجه من السجن.

تعرض الرواية طبيعة الخير والشر والقانون في قصة تظهر فيها معالم باريس الأخلاق، الفلسفة، القانون، العدالة، الدين وطبيعة الرومانسية والحب، العائلي، لقد ألهم فكتور هوجو من شخصية المجرم/الشرطي فرانسو فيدوك ولكنه قسم تلك الشخصية إلى شخصيتين في قصته.

رواية البؤساء ظهرت على المسرح والشاشة عبر المسرحية التي تحمل نفس الاسم وأيضا تم إنشاء فيلم للرواية نفسها بإسم البؤساء 2012[2].

تدور أحدث الرواية عن الحياة الإجتماعية البائسة التي عاشها الفرنسيون بعد سقوط نابليون 1815 والثورة التي حكم عليها بالفشل ضد الملك لويس فيليب 1832م، حيث

---

[1]- البؤساء- وكيبيديا الحرة https//ar.m.wikipidia.org

[2]- المرجع نفسه.

يصور الكاتب المعاناة التي عاشها الفرنسيون من خلال شخصية جان فالجان الذي عانى مرارة السجن وعانى أيضا بعد خروجه منه[1].

تعبير البؤساء له معنيين الأول:

"ناس يعيشون في بؤس" والثاني "ناس يعيشون خارج المجتمع وفي فقر مدقع".

إنّ اهتمام فكتور هوجو بالعدالة الاجتماعية واهتمامه بهؤلاء البؤساء واضح، وتكمن رغبة فكتور في تحسين الظروف الاجتماعية للمواطنين في فرنسا، وهذا ما جعل من الرواية رواية عظيمة لأنّ فكتور كان رومانسيا في قلبه والرواية مليئة بلحظات من الشعر العظيم والجمال، إن في هذا العمل عمق في الرؤية وحقيقة داخلية جعلت منه عملا كلاسيكيا لا يحدده وقت، وهو أهم الأعمال العظيمة في الأدب الغربي حتى اليوم، وسيظل قصة قوية[2].

---

[1]– المرجع السابق.

[2]– المرجع السابق.

ملخص رواية البؤساء:

تبدأ الرواية عام 1815م في مدينة ديني الفرنسية، حيث كان جان فالجان في السجن، وأطلق سراحه بعد تسعة عشر سنة قضاها مسجونا في سجن طولون، سرق خبز لأخته وأطفالها الذين يتضورون جوعا، وأربعة عشر سنة أخرى عن محاولاته العديد للهرب، والآن يرفض أصحاب الفنادق في مدينة ديني استقباله لديهم بسبب جواره الأصفر الذي يشير إلى كونه مجرما سابقا وينام على قارعة الطريق يملأ الغضب والمرار[1].

يستضيفه شارل ميريل أسقف مدينة ديني في بيته، وفي الليل يهرب جان فالجان سارقا أواني الفضية من بيت الأسقف، وعندما تقبض عليه الشرطة يتظاهر ميريل بأنّه هو من اعطى هذه الفضيات لجان فالجان، ويقر عليه بأن يأخذ شمعدانين فضيين أيضا، كأنما قد نسي ذلك البارحة، تقبل الشرطة هذا التبرير.

فيخبر ميريل جان لجان بأنّ حياته قد وهبت للع، وأن عليه أن يستخدم المال الذي تعدله هذه الفضيات ليجعل من نفسه رجلا صالحا[2].

يأخذ جان فالجان كلمات ميريل ويمضي في طريقه يسرق نقودا من أحد الأولاد ويطرده لكنه سرعان ما يندم لذلك وعاد يبحث عن الولد ليعيد إليه نقوده، وفي الوقت نفسه كانت سرقته قد بلغت للشرطة، فيختبئ جان فالجان حينما يبحثون عنه لأن القبض عليه يعني إعادته إلى السجن طولون مدى الحياة[3].

تمر ستة أعوام، ويصير جان فالجان، مستخدما اسم مادلين مالكا ثريا لمصنع في مدينة (مونتريل سرمير) ويتم تعيينه عمدة للمدينة وبينما هو يسير في طرق المدينة شاهد

---

(1)– البؤساء، الموسوعة الحرة.

(2)– المرجع نفسة.

(3)– المرجع السابق.

رجلا محصورا تحت عجلات العربة، وحينما لم يتطوع أحد لإنقاذه يقرر أن ينفذه بنفسه فيستلقي بنفسه تحت العربة ويرفعها لينقذ بذلك الرجل (ضابط شرطة) في المدينة لاحظ ذلك المحقق جافيير، والذي كان حارسا في سجن طولون وقت احتجاز جان فالجان، وأخذ يشك بالعمدة بعد أن شاهد قوته في رفع العربة، قد كان يعرف شخصا واحدا بهذه القوة، مجرما اسمه جان فالجان.

قبل ذلك بسنوات عاملة اسمها فانتين كانت تحب رجلا تخلى عنها، وعن طفلتها كوزيت وعندما وصلت فاتين إلى مدينة مونتفيرميل، تركت طفلتها كوزيت في رعاية عائلة تيناردييه، صاحب سلوك فاسد وزوجته سيئة الطباع[1].

فانتين لم تكن تعلم أن الييناردييه كانوا يسئون معاملة كوزيت، ويستغلونها لتعمل لديهم في المنزل وتستمر جاهدة في تلبية طلباتهم الإبتزازية والوهمية وتتعرض مع ذلك للطرد من مصنع جان فالجان، بسبب إكتشاف قصة طفلتها التي أنجبتها دون زواج في نفس الوقت طلبات تيناردييه المالية تزداد، وبكل يأس تضطر فانتين لبيع شعرها وأسنانها الامامية والعمل في مهن وضيعة لتدفع لتيناردييه ومع مرور الوقت تمرض فانتين.

تتعرض فانتين للمضايقة في الشارع من احدهم فترد بضربه ويقض عليها جافيير ورغم توسلها له بأن يطلقها لتتمكن من توفير النقود لابنتها كوزيت، يحكم عليها جافيير بالسجن ستة أشهر[2].

يتدخل العمدة مادلين ويأمر بإطلاق سراحها يقاوم جافيير ذلك لكن جان فالجان يتمكن من انقاذها، يشعر جان فالجان بالمسؤولية لأنها طردت من مصنعه ويعدها بأن يحضر كوزيت لها وأن يأخذها للمستشفى فيما بعد يحصل أن يتهم رجل جائع بالسرقة بعد

---

[1]– المرجع نفسه.

[2]– المرجع السابق.

أن ألتقط من الطريق العام غصنا فيه بقايا فاكهة ولما كان هذا الرجل كثير الشبه بجان فالجان فقد وجهت له تهمة السرقة على انه هو جان فالجان مع ربطها بتهمة سرقة سابقة لنقود طفل ظنا بأن جان فالجان قام بها بعد خروجه من السجن بأيام، أما مفتش الشرطة جافيير فقد كان من أكثر المتحمسين لإلصاق التهمة بذلك الرجل، وشهد أمام المحكمة أنه جان فالجان نفسه، ولم يكن هناك أحد يشك بصحة شهادة الشرطة جافيير فهو ضمن سجاني السجن أنذاك سلم مسيو مادلين أو جان فالجان نفسه للمحكمة بعد صراع طويل مع الذات وتأنيب الضمير، كي ينقذ ذلك الرجل البريء وكشف عن حقيقة نفسه مما عرضه لعقوبة السجن من جديد، وقد نظرت له المحكمة على أنه صاحب سوابق ولكنه وخلال نقله من مكان إلى ىخر مع مجموعة من المحكومين استطاع الفرار والاختفاء من جديد وقضى بقية حياته طريدا بعد أن تبنى كوزيت إبنة فانتين بعد وفاتها وكرس حياته لإسعادها.

شخصيات الرواية:

- جانفالجان.
- العمدة مادلين.
- فانتين.
- كوزيت.
- تينيارديه.
- مدام تينياردیه.
- المفتش جافيير [1].
- ماريوس بونتمرسي.
- أيبونين.
- الاسقف ميريل.
- أزلما.
- أنجلوراس.
- كوريقيراك[2].

---

[1]– المرجع السابق.

[2]– المرجع السابق.

توفيق الحكيم:

هو فنان وهب نفسه للفن منذ حداثة سنه، ولد بالإسكندرية 1898 من أم تركية الأصل صارمة في تربيته ومن أب مصري يشتغل بالقضاء، أرادت أسرته توجيهه نحو القضاء لكنه كان بطبيعته ميالا إلى الفن والأدب رغم إعتراض أسرته، ولعّل هذا هو الذي دفعهما لإرسال إبنهما إلى باريس لإتمام دراسته القانونية، لكن العكس وقع فقد سمحت له رحلته إلى فرنسا بالاطلاع على الفنون والآداب العالمية ومن أهمها المسرح فلما رجع اشتغل وكيلا للنائب العام في المحاكم في الإسكندرية وفي سنة 1934 انتقل إلى وزارة المعارف ليعمل مديرا للتحقيقات ثم منها انتقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية كمدير عام لدار الكتب، ولما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة 1956 انتقل إليه كعضو قائم[1].

---

[1]– أبا عوص أحمد، الفارابي عبد اللطيف، مرجع سابق، ص432–433.

أعمـاله:

كتب وألف العديد من المؤلفات الأدبية في مجال الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات وغيرها تجاوز عدد مؤلفاته أكثر من 60 مؤلف ترجمت العديد من مؤلفاته إلى لغات العالم أشهرها:

- الضيف الثقيل: ويقصد به الاحتلال البريطاني 1919.
- عودة الروح: فيها تحدث عن مصر 1933.
- عصفور من الشرق 1938.
- أهل الكهف 1933.
- بيجماليون 1942.
- يوميات نائب في الأرياف 1937.
- الأيادي الناعمة 1959.
- سليمان الحكيم 1943.
- المرأة الجديدة 1924.
- شمس النهار 1965.
- الورطة 1966.
- أوديب 1949.
- السلطان الحائر 1960.
- شهرزاد 1934.

تعريف رواية يوميات نائب في الأرياف:

هي رواية من تأليف توفيق الحكيم صدرت 1937، يسرد فيها مشاهدات من الحوادث والقصص التي عرضت عليه أثناء عمله في القضاء في أحد مناطق الريف المصري، وتدور أحداث هذه الرواية حول معاناة هذا النائب القادم من القاهرة إلى الأرياف وكيف يمضي وقته في محاربة البعوض والذباب والاصطدام مع المأمور وكاتب النيابة.

يظهر في هذه الروية الفساد في المنظومتين الإدارية والقانونية حيث يعرضها الكاتب معتمدا على عنصر السخرية.

عالج فيها أيضا المشاكل الاجتماعية التي يعيشها الفقراء[1].

---

(1)– الموسوعة الحرة.

ملخص رواية يوميات نائب في الأرياف:

لماذا أدون حياتي في يوميات لأنها حياة هنيئة. كلا إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدونها إنّما يحياها، إني أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة إنها رفيقي و زوجي أطالع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد، هنا في هذه اليوميات أملك الكلام عنها وعن نفسي وعن الكائنات جميعا.

أيتها الصفحات التي لن تنشر ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتي في ساعات الضيق.

من الغريب أن من يقرأ عنوان الرواية (يوميات نائب في الأرياف) لا يتطرق لذهنه أن الرواية تناولت يوميات النائب توفيق في حقبة زمنية من 11 أكتوبر حتى 22 أكتوبر لنفس السنة والتي لم يحددها إلا أنها كانت فترة زاخرة بالأحداث والقضايا[1].

فقد دارت أحداث هذه الرواية بين شقين، شق تمثل في قضية رئيسية، وهي قضية قتل شخص يدعى (قمر الدولة علوان) وشق آخر استعرض فيه الحكيم ذاتيته بين السلطة والقضاء، والمتهمين باعتبارهم شريحة من شرائح المجتمع، قد لعب هذا الملف دورا مهما في هذا العرض هذه القضية غريبة وقعت في قرية من قرى مصر، وعاش أحداثها توفيق، منذ الإشارة من مركز الشرطة وقد دون الحكيم كل لحظات اشتراكه في تلك القضية والغريب في الأمر أنه ذكر لنا شخصية المجذوب، الشيخ عصفور والتي كان لها دور بارزن في تلك الأحداث.

كما أن هذه الرواية تسرد لنا حادثة قتل وقعت في إحدى قرى مصر[2].

---

[1]- الموسوعة الحرة.

[2]- الموسوعة الحرة.

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

❖ **القـرآن الكريـم:**

1. سورة آل عمران.

2. سورة الشعراء.

❖ **المصادر:**

1. أبا عوص أحمد، الفرابي عبد اللطيف، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
2. الحكيم توفيق، أهل الكهف، دار مصر للطباعة سعيد جوده، السحار وشركائه، مكتبة مصر، بدون طبعة، 1933.
3. الحكيم توفيق توفيق الحكيم يتحدث:" مجموعة أحاديث له من مختلف الصحف والمجلات مطابع الأهرام التجارية"، مصر، بدون طبعة 1971م.
4. الحكيم توفيق، شهرزاد، مكتبة الأدب، مصر، الطبعة الثالثة، بدون سنة.
5. الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية، الطبعة الثانية، 1999.
6. ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مجلد الخامس، بدون سنة.
7. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة، المجلد 01، 1971.
8. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، لبنان، دون طبعة.، 1979.

❖ المراجع:

1. العوضي الوكيل، الشعر بين التطور والجمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والتوجيه والنشر، مصر، دون طبعة، 1964م.
2. الورقي السعيد، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 2002.
3. أنطوان غطاس، الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، دون طبعة، 1943م.
4. أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، دون طبعة، 1981.
5. إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دون طبعة، دون سنة.
6. إسماعيل أدهم، إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، دار سعد، دون طبعة، مصر، 1976.
7. بطرس أنطونيوس، الأدب تعريفه، أنواعه مذاهبه، دار النشر المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة الأولى، 2013.
8. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان 1986.
9. جلاوي أمحمد، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلات، دار النشر الجزائر، بدون طبعة، 2007.
10. حامد حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره معالمه الكبرى ومدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، بدون طبعة. 1983.

11. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، بدون طبعة، 1957م.

12. دوارة فؤاد، في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأسيس والنشر، مصر، دون طبعة، 1963.

13. صليحة نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، دار هلال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999م.

14. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، الأندلس، الطبعة الأولى، 1978م.

15. عبد الرحمان نصرت صالح، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، دار جهينة عمان، الطبعة الأولى، 2007.

16. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، دار منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دون طبعة، 1999م.

17. عبد القادر القط، في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة، مصر، طبعة الأولى، دون سنة.

18. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، بدون طبعة، 2000.

19. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، دون طبعة، 1968م.

20. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003.

21. عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دون طبعة، 1944م.
22. فاطمة الزهراء، محمد السعيد، العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار النهضة، دون طبعة، مصر، 1984.
23. لويس عوض، فن الشعر هوراس، مصر، دون طبعة، 1961.
24. محمد أحمد، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، المغرب، دون طبعة، 1978م.
25. محمد ألتونجي، الآداب المقارنة، دار الجيل لبنان، طبعة أولى، 1995م.
26. محمد حمود، الأدب الألماني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 2008.
27. محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دون طبعة، 2007.
28. محمد عبد الغني، قضايا إفريقية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، دون طبعة. 1980.
29. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، بدون طبعة، 2001.
30. محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، مصر، بدون طبعة، دون سنة.
31. مناف جلال عبد المطلب، الرمز في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية العراق، دون طبعة.، 1994.

32. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار النشر مجلس الثقافة العام، ليبيا، بدون طبعة. 2009.

33. واصف أبو الشباب، القديم والحديث في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة. 1988.

34. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1982.

❖ **باللغة الاجنبية:**

1. Jacob M landan, Etude surale theatre et le cinema arabes, traut de l'anglais par francais le cleac, ed, GP maosomaeure et laroce paris 1965.
2. Jacque Fobichez, le symbolisme au théâtre logne.poe et les debuts de l'oeuvere, larche , paris 1957.
3. Atia Abul naga, les sources français du theatre egyptien p279.
4. philip A coggin, Orama and eduction, thames a,d hudson, london, 1950.

❖ **مواقع الانترنت:**

1. أقوال الأديب الفرنسي فيكتور هوجو https//victor–iq.blogspot.com
2. البؤساء– وكيبيديا الحرة https//ar.m.wikipidia.org
3. الرمزية في الأدبين العربي والغربي، www.com.org.
4. الغراب، إدغاآلانبو www.alduyarlondon.com
5. روائع أمير الأدب الفرنسي فكتور هوجو، www.maqi.net
6. فاطمة موسى، الخصائص الفنية في مسرح توفيق الحكيم www.Wikipidia.org

7. عقبة الصفدي، الشاعر الفرنسي شارل بودلير، 2016/11/27، www.babonej.com

❖ **المجلات:**

1. الصوري محمد مبارك، الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم، مجلة البيان، القاهرة، العدد 270، سبتمبر 1988م.